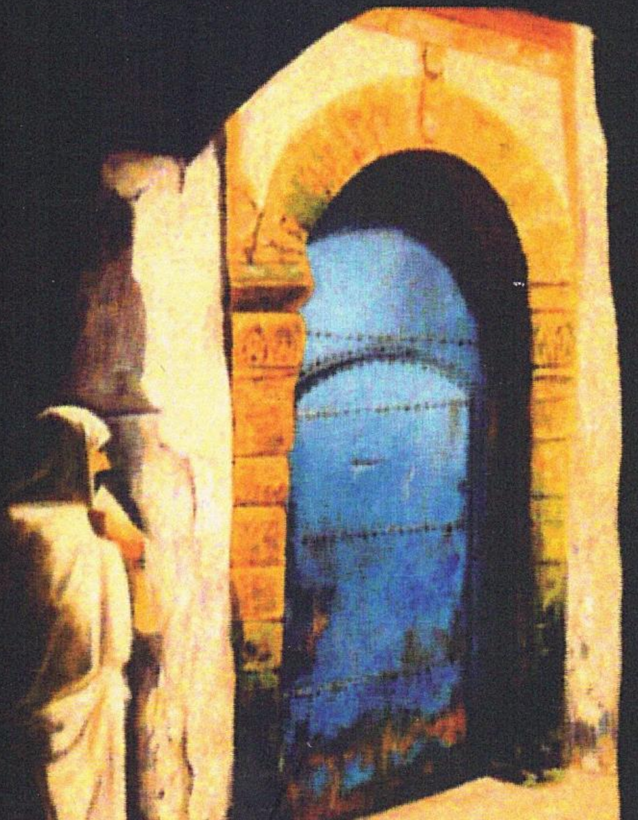
المركز القومى للترجمة

فاتحة الطايب

الترجمة فى زمن الآخر

ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا



1366
سلسلة
دراسات
الترجمة

الترجمة في زمن الآخر

ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

سلسلة دراسات الترجمة
المشرف على السلسلة : طلعت الشايب

- العدد : 1366
- الترجمة في زمن الآخر (ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا)
- فاتحة الطايب
- الطبعة الأولى 2010

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦
فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

Cairo، El Gezira،EL Gabalaya St. Opera House

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

الترجمة في زمن الآخر

ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا

تــأليف: فاتحة الطايب

2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الطايب ، فاتحة
الترجمة فى زمن الآخر: ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية نموذجا / تأليف: فاتحة الطايب
ط ١، القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠
٤٦٠ ص، ٢٤ سم
١ – الترجمة الغربية
(أ) العنوان ٤١٨,٠٢

رقم الإيداع ١٠٩٥٣ / ٢٠٠٩

الترقيم الدولى: I.S.B.N- 978- 977- 479 -335- 3

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

إهـداء

هذا العمل في الأصل، أطروحة تقدمت بها - سنة ٢٠٠٦ - لنيل درجة دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة محمد الخامس بالرباط، في موضوع:

الرواية المغربية المترجمة إلى الفرنسية في أواخر القرن العشرين دراسة تأويليـة لبعض النماذج.

أهديه

- لعائلتي وأصدقائي.
- وللأساتذة الذين يعود إليهم الفضل في مواصلتي البحث، في بعض القضايا التى تطرحها الترجمة بين العربية والفرنسية:
- **محمد أبو طالـب (الحي فينا)**
- **سعيد علـوش**
- **إسماعيل العثماني**
- **عبد الفتاح كيليطو**

مقدمة

قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، كان حضور الأدب العربي الحديث شبه منعدم في المشهد الثقافي الفرنسي. فباستثناء مجهودات دار سندباد التي عززت ترجمات متفرقة سابقة ـ وهي مسنودة من قبل الحكومة الجزائرية وبعض الجمعيات العربية ـ أهمل الاستشراق الفرنسي تجربة الأدب العربي الحديث، مفضلا عليها المدونة الكلاسيكية.

وقد أسهم منح جائزة نوبل لروائي عربي ـ في تزامن مع بداية النشاط الفعلي لمعهد العالم العربي بباريس ـ في انخراط الروايات العربية وبشكل متواتر في مسار ترجمات الروايات الأجنبية الى اللغة الفرنسية؛ إذ أصبحت اللغة الفرنسية اليوم ـ ورغم بعض التراجع الذي تشهده بين الحين والآخر ترجمة الإبداع العربي إلى هذه اللغة لأسباب سياسية ـ تتصدر اللغات الأوروبية المترجمة للأعمال العربية الحديثة. ولهذا تأثيره الإيجابي على الآداب العربية، إذا نحن أخذنا بعين الاعتبار استمرار الفرنسية في أداء دور الوسيط الأدبي في أوروبا رغم زحف اللغة الإنجليزية.

إن اهتمام فرنسا والدول الأوروبية بوجه عام بالإنتاج الروائي العربي- بعد جائزة نوبل - يؤكد ارتباط عملية الترجمة إجمالا بإشعاع الكتابة، الذي يفترض فيه (أي الاشعاع) الارتكاز على تميز النصوص في لغاتها الأصلية.

وإذا كان يحق لمن يتأمل في الانقطاعات المتتالية لحلقات "النهضة العربية"، وتعثر المسيرة الثقافية العربية بوجه عام، أن يطالب بالتفعيل المعقلن لحركة الترجمة إلى العربية، حتى يصبح هذا العصر عصر الترجمة بامتياز بالنسبة إلى العرب ـ من منطلق كون الترجمة سلاحا فعالا في معركة التحديث واكتساب الوعي في بلدان ما يسمى "بالعالم الثالث" ـ يحق لنا نحن أيضا الإعلان ولو بحذر شديد- ونحن نتأمل في حركة ترجمة الرواية العربية إلى اللغات الأوروبية في العقود الأخيرة - بأن الزمن الترجمي لم يعد أحادي الاتجاه. فعملية المثاقفة بين العرب والأوروبيين في المجال الروائي أصبحت تجري، رغم كل ما يعتورها من نقص وقصور، في اتجاهين بدل اتجاه واحد، بفضل

تدعيم جائزة نوبل ــ النسبي ــ لتفاعل الرواية العربية مع منطق حداثة تتأسس على دينامية التمازج والتفاعل، وتزامن هذا الأمر مع اضطرار جل الدول الأوروبية في الآونة الأخيرة إلى التزود بالإنتاج الروائي المزدهر خارج أوروبا، لملء الفراغ الذي تعرفه أنساقها الثقافية على مستوى الإنتاج الروائي المتميز.

وتمثل فرنسا، حالة نموذجية في هذا المضمار. فالنسق الأدبي الفرنسي، الذي عرف صولات وجولات في الفن الروائي، بدأ يحس منذ السبعينيات من القرن العشرين – وهي الفترة التي اكتسبت فيها الرواية العربية بريقا خاصا – بحاجة ماسة إلى أن يطعم بما تنتجه الثقافات المغايرة من روايات متميزة، بعد أن اتضح للمهتمين بالشأن الثقافي بفرنسا بأن النوع الروائي لم يعد يمثل عنصرا وازنا في الإنتاج الأدبي الفرنسي.

وهكذا أصبحت فرنسا، التي تترجم سنويا ما يزيد عن خمسة وعشرين ألف كتاب ــ أي ما يعادل تقريبا ١٥% من الإنتاج السنوي لدور النشر الفرنسية ــ أصبحت تخصص حيزا مهمًا للإنتاج الروائي العالمي ضمن ترجماتها. ففي الفترة الممتدة مثلا بين ٢٠ غشت ومنتصف نونبر من سنة ٢٠٠٣، أصدرت دور النشر الفرنسية أربعمائة وخمس وخمسين رواية مترجمة من بينها روايات عربية. اما في سنة ٢٠٠٥، فقد بلغت نسبة الروايات المترجمة ٤٢,٧ % من مجموع الروايات الصادرة بفرنسا.

ورغم هيمنة اللغة الإنجليزية كلغة إرسال على هذه النسبة، تليها من بعيد اللغة الإسبانية فالألمانية فالإيطالية فالروسية واللغات الإسكندينافية، استطاعت اللغة العربية الإعلان عن حضورها إلى جانب بعض لغات أوروبا الوسطى والشرقية: ففي نفس السنة، ترجم خالد عثمان رواية "كتاب التجليات" لجمال الغيطاني (le Livre des illuminations / seuils)، فحصلت على جائزة لور باطيون (Laure Bataillon)، بصفتها أهم رواية مترجمة إلى الفرنسية من بين ثمانمئة رواية مترجمة من لغات مختلفة، بما فيها لغات الإرسال الأساسية بالنسبة للفرنسية (الإنجليزية والإسبانية والألمانية والإيطالية).

وفي نفس السنة أيضا، ترجم فيليب فيغرو Philippe Vigreux, les mages (/Phébus) رواية "المجوس" لإبراهيم الكوني، فعززت هذه الترجمة مكانة الكوني في الحقل الثقافي الفرنسي: حيث مثل هذا الروائي الليبي أدب القرن الواحد والعشرين إلى جانب خمسين روائيا من جميع أنحاء العالم في استطلاع لمجلة "لير" (Lire). أما رواية

"عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني، فقد استطاعت فرض نفسها في السوق الفرنسية ــ باعتبارها أروج كتاب عربي ــ فور صدور ترجمتها إلى الفرنسية من قبل جيل غوتييه في السنة الموالية (٢٠٠٦) (Gilles Gauthier.L'immeuble Yacoubien. Actes sud)

إن هذا التطور النسبي الملموس في مسار علاقة الإنتاج الروائي العربي بالآخر، يؤشر ــ ولو من بعيد ــ إلى بداية أفول عهد تبعية العرب للغرب في المجال الروائي. غير أن هذا النوع من التحرر وبخلاف ما قد توقعه كل من أسقط على الأدب المترجم أطروحة انفراد الأدب بمسار خاص له استقلاليته النسبية، لا يسير في اتجاه التأثيرالمستقبلي العميق في مسار العلاقات الأدبية العربية- الأوروبية المختلة لغير صالح العرب، مما كان سيستتبع بالضرورة هز منظومة التبعية باعتبارها نظاما اجتماعيا وحضاريا شاملا.

هل نكتفي بالقول إن حركة الترجمة من العربية حركة جنينية، تحتاج ــ وهي تناضل ضد تاريخ طويل من التهميش، في عصر تسوده المنافسة الشديدة بين انتاجات ثقافات متعددة ــ إلى مزيد من الجهد و الوقت لكي تؤثر في العلاقات الأدبية العربية - الأوروبية؟ أم أن هناك أسبابا أخرى تتعلق بنوعية كثير من النصوص المختارة للترجمة، وبطبيعة النص المترجم، وبالشروط والظروف المحيطة بعملية الترجمة من العربية الحديثة إلى لغة غربية في النسقين معا : العربي / المرسل والغربي /المستقبل؟

استنادا إلى الوحدة الثقافية التي تربط ما بين البلدان العربية، والتي تؤدي إلى استحضار الأدب العربي ككل كلما تعلق الأمر بدراسة أدب بلد من البلدان العربية، نرى أن بإمكان دراسة مقارنة لترجمة إنتاج أي قطر من الأقطار العربية إلى اللغات الغربية - في ارتباط بالأسئلة التي يطرحها على الدارس النسق الأدبي الخاص بهذا القطر- أن تضيء هذه المسألة شريطة عدم الفصل بين مشكلات الترجمة والتلقي المشروطة بذهنية مختلفة، ومشكلات الكتابة في النسق الأم.

ومن الملاحظ أنه باستثناء بعض الدراسات شبه النادرة التي اهتمت بالشروط المحيطة بعملية ترجمة الأدب العربي إلى الفرنسية، وعلى رأسها أطروحة أنس أبو الفتوح باللغة الفرنسية(١٩٩٤- باريس٤)، المخصصة للإنتاج الشعري والنثري المشرقي بعنوان: "تلقي الأدب العربي المترجم إلى الفرنسية بعد جائزة نوبل المصرية ١٩٨٨"، (La réception de la

(littérature Arabe traduite en France après le prix Nobel Egyptien 1988). ركزت الدراسات العربية القليلة، التي تناولت بعض الإنتاجات الأدبية العربية المترجمة إلى بعض اللغات الغربية قبل وبعد نوبل ــ ونذكر من بينها على سبيل المثال دراسة عبده عبود ("هجرة النصوص" ١٩٩٥) ــ ركزت على دور الترجمة في تشكيل صورة العربي في العالم الغربي، في معزل عن عملية المقارنة وعن ربط اشكالات الكتابة باشكالات الترجمة والتلقي.

بعد أن أصبح بإمكاننا اليوم تبين المعالم الأساسية لترجمة الرواية المغربية إلى اللغة الفرنسية، إثر التزايد الملحوظ في عدد الروايات المغربية المترجمة إلى هذه اللغة منذ سنة ١٩٩٢، ارتأينا المساهمة في إضاءة بعض جوانب السؤالين المطروحين سابقا، انطلاقا من الاهتمام بهذا السؤال الذي تفرضه على دارس ترجمة الرواية المغربية –التي تمثل من خلال نماذجها الجادة والمتميزة في توظيفها لآلية التدارك، قيمة مضافة إلى الرواية العربية– طبيعة علاقة النسق الأدبي المغربي بالنسقين العربي والغربي: ما هو حظ مساهمة ترجمة الرواية المغربية إلى اللغة الفرنسية، في أواخر القرن العشرين، في تطوير النسق الأدبي المغربي وتأكيده لاستقلاليته كنسق منتج، باعتبار الترجمة عاملا مساعدا على تطوير وتحديث النسقين اللذين ينتمي إليهما النص المترجم : النسق الهدف الذي يغتني من إنجازات الثقافات الأخرى، والنسق المصدر الذي تحثه عملية ترجمة إنتاجه على الابتكار والاستمرار في البحث؟.

إن الأطروحة التي نتبناها في هذه الدراسة، تميز بين مسار الأدب في اللغة الواحدة، ومساره عندما ينتمي بفعل الترجمة إلى لغتين وثقافتين مختلفتين: فإذا كان تطور الرواية العربية في مجتمعات مستلبة وتابعة ومتخاذلة يؤكد انفراد الأدب بمسار خاص يتأسس على منطق له استقلاليته النسبية، فإن ترجمتها إلى اللغات الغربية تؤكد في المقابل التأثير الشديد للمستوى المادي للمجتمع على الأدب المترجم، وهذا يعني أن مساحة أستقلالية الأدب تضيق خارج حدود الثقافة واللغة الواحدة، فعلاقة القوة التي تربط المجتمع المغربي/المرسل بالمجتمع الغربي/المستقبل، تؤثر بشدة فى مسار الرواية المغربية المترجمة الى الفرنسية.

وللدفاع عن هذه الأطروحة، اخترنا دراسة متن يتميز باختلاف انتماء مترجميه، وقابلنا بين أهدافهم ومشاريعهم والإنجازات الترجمية بمعناها الواسع الذي يتضمن النصوص المصاحبة والموازية للنص المترجم،و يتشكل هذا المتن من:

-" دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب (١٩٦٦)، ترجمة فرانسيس كوان (Francis Gouin) بعنوان :"Le Passé Enterré " سنة ١٩٩٩

-"الغربة " لعبد الله العروي (١٩٧١)، ترجمة كاترين شاريو (Catherine Charruau) بعنوان :" L'Exil" سنة ١٩٩٩.

-"الخبز الحافي " لمحمد شكري (١٩٧٢)، ترجمة الطاهر بن جلون بعنوان: "Le Pain nu "، سنة ١٩٨٠.

-"بيضة الديك " لمحمد زفزاف (١٩٨٤)، ترجمة سعيد أفولوس بعنوان: "L'œuf du coq "، سنة ١٩٩٦.

-" لعبة النسيان " لمحمد برادة (١٩٨٧)، ترجمة عبد اللطيف غويرغات بمساعدة إيف غونزاليس كيخانو (Yves Gonzalez Quijono)، بعنوان: " Le jeu de l'oubli " سنة ١٩٩٣.

-"عين الفرس " للميلودي شغموم (١٩٨٨)، ترجمة فرانسيس كوان، بعنوان: "L'œil de la jument "، سنة ١٩٩٣.

-"مجنون الحكم " لبنسالم حميش (١٩٩٠)، ترجمة محمد سعد الدين اليمني، بعنوان: "Calife de l'épouvante" ، سنة ١٩٩٩.

-"الضوء الهارب " لمحمد برادة (١٩٩٣)، ترجمة كاترين شاريو، بعنوان: " Lumière fuyante" ، سنة ١٩٩٨.

ترتبط أهداف ترجمة الرواية المغربية بانتماء المترجمين، فإن كان المترجم وطنيا أعلن العمل، من خلال الترجمة، على التعريف بالرواية المغربية وبمؤهلات وإمكانات الذات المغربية، وإن كان فرنسيا صرح أنه يعمل على توطيد ثقافة التسامح والتعارف وتبادل الحوار.

تأتي هذه الأهداف على المستوى النظري الصرف لصالح الثقافة العربية والأمة العربية بوجه عام، إذ من مصلحة هذه الأمة أن يتم تعديل ميزانها الثقافي الخارجي . لكن الإنجازات الترجمية، تكرس بوعي وبغير وعي واقع التمايز، وتؤكد أن انعدام التلازم الآلي بين التطور المادي للمجتمع ومستوى الإبداع الفني في الثقافة واللغة الواحدة، قد يتحول إلى شبه تلازم حينما يتعلق الأمر بالترجمة بين لغتين كالعربية والفرنسية. فرغم النوايا الحسنة التي يعبر عنها المترجمون وكتاب المقدمات والخواتم والناشرون والصحفيون، وطنيين كانوا أم أجانب، يعتبر المستوى المادي للمجتمع مقرونا بمخزون من التراكمات التاريخية والنفسية والسياسية مؤثرا في مسار ترجمة إبداع عربي إلى نسق ثقافي غربي. فالترجمة من العربية إلى الفرنسية التي تندرج ضمن علائق القوة التي تسود الثقافات المتباينة وتتحكم في اللغات، ممارسة سياسية بالمعنى الواسع للكلمة، تترجم بعمق العلاقات المعقدة والمتشابكة القائمة على الصراع والتوتر، مابين الدول الغربية والدول العربية الإسلامية بوجه عام.

إن الترجمة من لغة ثقافة يصارع مثقفوها مركبات النقص التي أفرزها موقع أوطانهم في العالم، إلى لغة ثقافة ما تزال رغم أزماتها تذكي مركب التفوق لدى مواطنيها، عملية تتحدى منطلقاتها وأهدافها أحيانا كثيرة وتنتج نصوصا تكشف عن طبيعة العلائق التي تربط بين الثقافتين على مستويي التاريخ والواقع.

غير أن هذه النصوص تحمل داخلها في المقابل، وابتداء من عملية اختيار نص عربي حديث للترجمة، مقاومة معلنة وغير معلنة لهذه السلطة التاريخية والمادية.

إن نتائج عملية الشد والجذب ما بين الأهداف المتوخاة من ترجمة الإنتاج الروائي المغربي إلى الفرنسية، والمؤثرات المادية والسياسية والتاريخية والنفسية –ناهيك عن تأثير المسافة الجمالية وإكراهات عملية الترجمة ذاتها– كفيلة بإضاءة الأسئلة المطروحة سابقا. ولهذا سنعمل على دراسة أبعاد هذه العملية في النصوص المترجمة المختارة للدراسة، بالاستفادة من مسار التحليل الذي رسمه أنطوان بيرمان (Antoine Berman) – بالارتكاز على الهرمنوتيك الحديثة– في كتابه "من أجل نقد للترجمات الأدبية" (Pour une critique des traductions : John Donne)، الذي يؤكد فيه ـــ من بين ما يؤكد ـــ على تعالقات النص المترجم المتشابكة مع السياقين الثقافي والاجتماعي بمعناهما الواسع .

تمهيد

من أجل نقد للأدب العربى المترجم

يمتاز مسار التحليل الذي رسمه أنطوان بيرمان (Antoine Berman) في كتابه "من أجل نقد للترجمات الأدبية"[١] بالتوفيق ما بين المقاربة ذات البعد الجمالي للترجمة والمقاربة ذات البعد الشعري[٢]، أي بتجاوز المفهوم الضيق للنص المترجم واحترام طبيعته. حيث سعى بيرمان من خلال اقتراحه لهذا المسار- بالاستفادة من آراء فالتر بنجامين[٣] (Walter Benjamin) وبالارتكاز على الهرمنوتيك الحديثة التي طورها بول ريكور[٤] (Paul Ricoeur) وهانس روبير ياوس[٥] (Hans Robert Jauss)- سعى إلى إقامة نموذج لتأويل الترجمات يجمع ما بين الطموح الشمولي لنظرية الأنساق المتعددة[٦] والبعد الفني للنظرية الشعرية[٧].

---

(١) Pour une critique des traductions, John Donne, Gallimard, 1995 -
بدأت ملامح هذا المسار تتضح في كتابه "l'épreuve de l'étranger"، الذي أكد فيه الدور الحاسم الذي تلعبه الترجمة في تكون وتطور الثقافات بالاستناد إلى ممارسات الشعراء الرومانسيين الألمان.

(٢) تتكون نظرية الترجمة من منظومتين: منظومة ذات توجه شعري وأخرى ذات توجه جمالي. تهتم شعرية الترجمة بالنص المصدر (Source Oriented) وتقوم أساسا على المقارنة، وتولي جمالية الترجمة عنايتها للنص المترجم (Target Oriented) بهدف التثمين والتقييم. ومن هاتين المنظومتين انبثقت مقاربتان مختلفتان: تحليل الترجمة وتلقي الترجمة.

(٣) تعكس هذه الآراء الجدل بين "الذات" و"الآخر" في الترجمة.

(٤) تعني قراءة النص وتأويله بالنسبة لبول ريكور إنتاج نص جديد مرتبط بالنص المقروء. وبما أن الترجمة تأويل في الجوهر، فهي تضطلع في نظره بعملية تحويل "ذلك الغريب المتباعد إلى شيء خاص بالذات ومتملّك لديها". (بول ريكور: النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، ع٣، بيروت، ١٩٨٨، ص٤٧).

(٥) يركز بيرمان في هذا الصدد على كتاب ياوس "من أجل هرمنوتيك أدبي" (Pour une herméneutique littéraire)، لأن المنظر الألماني طور في هذا الكتاب الأطروحات التي تضمنها كتابه الأول " من أجل جمالية للتلقي" (Pour une esthétique littéraire). مستفيدا في ذلك من تمييز فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) ما بين أفق انتظار العمل وأفق انتظار الجمهور، وآخذا بعين الاعتبار الانتقادات التي وجهها إليه منظرو سوسيولوجية التلقي في ألمانيا الديمقراطية سابقا، بخصوص العلاقة بين الإنتاج والاستهلاك.
ويرد بيرمان لجوءه إلى الهرمنوتيك الحديثة، بصفتها تأملا في الشعرية والأخلاق والتاريخ والسياسة، إلى كون المحاور الأساسية لعلم الترجمة هي نفسها الشعرية والأخلاق والتاريخ. وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن الهرمنوتيك الحديثة لم تتناول، باستثناء ما جاء عند غادامير، القضايا الأساسية للترجمة.

(٦) يتجلى هذا الطموح، في الاهتمام بالترجمة باعتبارها موجها للتفاعل ما بين مختلف الثقافات من جهة، وفي دراستها من خلال المنظور التاريخي الدينامي مع أخذ تعدد الأنساق بعين الاعتبار من جهة أخرى. فنظرية الأنساق المتعددة لا تعتبر النسق الأدبي إوالية أو منظومة مستقلة، وإنما تراعي تداخله مع النسق الثقافي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي، مدمجة هذه الأنساق جميعا في نسق سيميائي عام.

(٧) يترجم هذا البعد اعتبار هنري ميشونيك الترجمة تحويلا شعريا وثقافيا، والنص المترجم كتابة تندرج ضمن الشعرية.
ويمثل مسار بيرمان تجاوزا واستمرارا في آن للنظريتين (انظر انتقاده لهما في الكتاب المذكور من ص٤٤ إلى ص٦٣).

وقد ارتأينا الاستفادة من المسار الذي وضعه بيرمان لدراسة الترجمات الفرنسية للنصوص الروائية المغربية التي وقع عليها اختيارنا، لأنه يسمح لنا بتسليط الضوء على مختلف العناصر الفاعلة في عملية ترجمة الرواية المغربية إلى الفرنسية من جهة، ولأن مرونته تخول لنا إمكانية استثماره للغايات الخاصة بالدراسة من جهة أخرى.

يستوجب مسار بيرمان تحديد الملامح الأسلوبية المميزة للنص المصدر ومواطن قوته[١] لتهييء المواجهة بينه وبين النص الهدف، مما يتطلب من الدارس تمثلا للثقافة المصدر. إلا أن ما اعتبره بيرمان تمهيدا للتحليل يصبح بالنسبة لنا جزءا لا يتجزأ منه. فاندراج النصوص الأصلية[٢] المختارة للدراسة ضمن ما يسمى بثقافة ما بعد الاستعمار، التي هي بالضرورة ظاهرة مختلطة، يفرض علينا من منطلق الإيمان بارتباط عملية الترجمة بعملية الكتابة ذاتها إيلاء أهمية أكبر لنوعيتها وقيمتها (أي النصوص) من أجل الكشف عن مدى تمثيلها لثقافة ما بعد الاستعمار الإيجابية، أي الثقافة التي تتفاعل وتستفيد وتخلق في النهاية شيئا جديدا يستجيب لمنطق الإنتاجية الذي يتأسس عليه كل تطور وتثاقف بناء.

وحتى نسلط الضوء أكثر على طبيعة النسق الثقافي المصدر، ونحدد أشكال العلائق التي تربطه بالنسق الهدف وبالنسق العربي، ارتأينا دراسة استقبال النصوص الأصلية داخل نسقها الخاص[٣]، بالتركيز على العلاقة الجدلية بين متطلبات الابداع وطموحه ووسائل التلقي وأهدافه.

إن اهتمامنا بالنص المصدر لا يتناقض مع مسار بيرمان الذي يقوم على استقلالية النص المترجم، لأن الأمر هنا لا يتعلق بتكريس "سطوة" النص المصدر مقابل تهميش

---

(١) - Antoine Berman, op.cit., P 67-73.

(٢) نوظف تعبير النص "الأصلي"، في زمن الاحتفاء بتفاعل النصوص داخل النص الواحد، خضوعا لسلطة التداول التي تفاعل معها منظرو الترجمة الأكثر تبنيا لفكرة بورخيص المطورة من قبل جاك دريدا، باعتبارهم النص المترجم "أصلا ثانيا".

(٣) سنركز على بعض الأسماء الفاعلة في الحقل النقدي المغربي، التي ضمنت قراءاتها كتبا أو بحوثا جامعية، بحيث لن نلجأ إلى المقالات الصحفية إلا عند الضرورة.

النص المترجم، وإنما يتعلق بالبحث في مدى تلاؤم اختيارات المترجمين مع أهدافهم من ترجمة الرواية المغربية إلى الفرنسية. مما سيضيء في النهاية أفق الترجمة.

بعد الإجابة عن السؤال: ما هي النصوص المختارة للترجمة؟ سنحاول الإجابة عن السؤال: من هم المترجمون؟، أي أننا سنتوجه نحو المترجم حسب تعبير بيرمان(١). ونرى في هذا السياق، أن هذه النقطة التي تشكل بالفعل منعطفا منهجيا أساسيا في نظرية (نظريات) الترجمة، تتطلب من الدارس أثناء القيام بدراسة تأويلية للنص المترجم ربطها بنشاط القراءة باعتباره نشاطا متشعبا ومعقدا. فتشكيل صورة عن الذات القائمة بالترجمة يجب أن ينطلق، في نظرنا، من واقع تقديم هذه الذات للقارئ من خلال خطاب العتبات، أي من الحجم المخصص لها ضمن سياسة الناشر الذي يستمد ــ في المجمل ــ سلطته الثقافية /الاجتماعية من السلطة المادية التي يتوفر عليها.

هــذا بالإضافة إلى أن بعض الأسئلة التي يطرحها بيرمان بخصوص المترجم(٢)، لا يمكن الإجابة عنها بعمق إلا بعد قراءة الترجمة وليس قبلها، مثل السؤال الذي يهتم بعلاقة المترجم باللغة (اللغات) التي يترجم عنها.

وبما أن السؤال عن المترجم يختلف عن السؤال عن المؤلف، يرى بيرمان أن الإجابة عنه تضيء أفق الترجمة وتخبر الدارس بصورة إجمالية، ولكن مدققة، عن الموقف الذي يتخذه المترجم من ممارسة الترجمة، وعن الخطوط العريضة لمشروعه الترجمي. مما يعني، أن الموقف والمشروع، بخلاف الأفق، عنصران مرتبطان بالذات القائمة بالترجمة. غير أن اعتماد بيرمان على ظهر الغلاف وعلى المقدمة التي يكتبها غير

---

(١) - A. Berman. Op. Cit., P73.

(٢) تتلخص هذه الأسئلة في الآتي:

هل المترجم وطني أم أجنبي ؟ وهل يقتصر على الترجمة أم أنه يزاول مهنة أخرى ذات دلالة مثل مهنة التدريس ؟ هل هو مؤلف وما هي مؤلفاته ؟ ما هي اللغات التي يترجم عنها وما هي نوعية العلاقة التي تربطه بهذه اللغات ؟ (...) هل هو متعدد لغات الترجمة (Polytraducteur) أم أنه أحادي لغة الترجمة (Monotraducteur) ؟ ما هي مجالاته اللغوية والأدبية وما نوع المؤلفات التي يترجمها عادة ؟ ما هي ترجماته الأساسية ؟ هل كتب مقالات أو دراسات أو كتبا حول الأعمال التي قام بترجمتها ؟ وهل تطرق في سياق ذلك لممارسته كمترجم وللمبادئ التي توجهه في ترجماته، أو لعملية الترجمة بوجه عام.

.(A.Berman. Op.cit.. P73-74)

المترجم من أجل دراسة مشروع[1] ترجمة جون دون (John Donne) إلى الفرنسية، يناقض تصوره النظري لمشروع الترجمة[2]. فظهر الغلاف الذي يلعب دورا كبيرا وهاما في عملية التواصل بين النص المترجم والقارئ، هو فضاء يتكلف به الناشر في الغالب. ولهذا يمكن اعتبار النصوص التي ترد فيه دليلا من بين أدلة أخرى كثيرة على أن النص الأدبي مادة استهلاكية تخضع لعوامل متشابكة، من بينها مقتضيات التسويق والحسابات التجارية لدور النشر، ومن خلال دراستها (أي النصوص) نقف على العلاقة الجدلية ما بين الإنتاج (النص المترجم) والاستهلاك (شروط تلقيه).

أما المقدمة التي يكتبها غير المترجم، فتستجيب لحسابات إضافية يتعيَّن الكشف عنها أثناء التحليل، إذ تؤدي دوري القراءة والوساطة في نفس الآن. وهي بذلك تسند الذات القائمة بالترجمة في مهمتها، وتدخل معها في حوار من خلال تأويلها الخاص للنص المترجم.

يستوجب الاعتماد على دعامة الترجمة (L'étayage de la traduction) إذن، أخذ وضعيتها وأنماطها بعين الاعتبار. وبما أن النصوص التي تمثل هذه الدعامة هي إجراء من بين إجراءات كتابة يشكل مجموعها "جمالية الترجمة"، استنادا إلى دور الوساطة الذي تقوم به بين قارئ الترجمة والنص المترجم، وجب عدم التقليل من أهميتها عند القيام بدراسة تأويلية للنص المترجم. لهذا ارتأينا تخصيص حيز هام لدراسة ظهر الغلاف وخطاب المقدمة والخاتمة.

إن غايتنا من دراسة ظهر الغلاف هي الكشف عن أساليب مخاطبة الناشر للقارئ بصفته طرفا قويا في معادلة الإنتاج/الاستهلاك من جهة، والوقوف على مدى خدمة هذه الأساليب للآفاق التي تندرج الترجمة ضمنها وللمشاريع التي تنطلق منها من جهة أخرى.

أما المقدمات والخواتم، وقد أسندت في المجمل لفعاليات مختلفة في حالة الترجمات المختارة للدراسة، فسنحللها بصفتها قراءات للنص المترجم، تتوجه بدورها إلى قراء محتملين، مركزين أثناء تحليلها على مدى خدمتها لأهداف الترجمة المعلن عنها.

---

(١) - Ibid. P 122-127.

(٢) كل ترجمة منسجمة – في نظر بيرمان – يوجهها مشروع (أو هدف) معلن عنه، (...) يحدد الطريقة التي سيعتمدها المترجم في إنجاز التحويل الأدبي من جهة وصيغة الترجمة من جهة أخرى. وبهذا، تصبح الترجمة تحققا لمشروع المترجم. (Ibid. P 76-79).

نخلص إذن، إلى أن دراسة الموقف الترجمي ومشروع الترجمة في حالة الإعلان عنهما، يجب أن ترتبط بالأساس بدراسة الذات القائمة بالترجمة بالشكل الذي اقترحناه، أو بدراسة خطاباتها الخاصة، وتتلخص هذه الخطابات بالنسبة لدراستنا :

- في المقدمة التي كتبها الطاهر بن جلون لترجمة سيرة محمد شكري.

- وفي الحوار الذي أجراه فرانسيس كوان (Francis Gouin) حول ترجمة "دفنا الماضي".

- وفي الآراء التي أدلى بها إلينا خطيا أو شفهيا كل من فرانسيس كوان وسعيد أفولوس والطاهر بن جلون.

أما بالنسبة لمفهوم الأفق[1] الذي يبدو وكأنه متكامل عند بيرمان، فنرى أن بالإمكان دراسته بشكل أكثر تركيبا.

يشمل أفق الترجمة[2] عند بيرمان أفق المترجم، وتؤدي هذه الازدواجية في النهاية إلى الخلط بين أفقي الاختيار والإنجاز، ما دام أفق المترجم لا ينفصل في العمق عن أفق "الإنجاز"[3].

ويتجلى الاختلاف الأساس بين الأفقين، في كون أفق الاختيار يستجيب ـ في المجمل ـ لسلسلة من القوانين والأنساق التي تعبر عن خصوصيات مرحلة معينة، في حين يدخل أفق الانجاز ـ الذي هو أفق المترجم ـ في حوار مع بعض هذه القوانين أحيانا، ويناقض بعضها الآخر أحيانا أخرى بسبب الرواسب الثقافية وتشكلات اللاوعي، مثل تجذر صور معينة عن الثقافتين المصدر والهدف في نفسية المترجم. وهذا يعني، أن المعايير المتحكمة في عملية اختيار نص معين للترجمة، ليست هي بالضرورة كل المعايير المشكلة لأفق مترجمه بصفته كائنا ثقافيا واجتماعيا.

---

(١) يوجد الموقف الترجمي ومشروع الترجمة ضمن أفق. ويعني مفهوم الأفق، الذي يستعيره بيرمان من الهرمنوتيك الحديثة، مجموع الثوابت اللغوية والأدبية والثقافية والتاريخية التي تحدد إحساس وفعل وتفكير المترجم. (A.Berman, Op.cit., P 79-82).

(٢) الذي هو في الأصل أفق الاختيار، حيث يختار المترجم عملا معينا للترجمة وفق أفق. مما يفيد أن عملية الاختيار ليست عملية اعتباطية.

(٣) إذا كان العمل الأدبي في اللغة الواحدة يتكون من قطبين: قطب فني يتمثل في النص الذي أنتجه الكاتب، وقطب جمالي يمثله التحقق الذي ينجزه القارئ. فإن القطب الفني في النص المترجم هو قطب جمالي في جوهره، أي نتاج قراءة المترجم وتفسيره وتأويله للنص المصدر. مما يفيد، بأن أفق النص المترجم يتشكل من الأسلوب الذي يتعامل به المترجم مع المعايير الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، إضافة إلى المرجعيات الأدبية المنتقاة في الأصل والمنظمة حسب استراتيجية خاصة.

إن أفق النص المترجم أفق متعدد بالفعل كما يؤكد ذلك بيرمان[١]، إلا أن هذا التعدد يمتد إلى أبعد مما ذهب إليه المنظر الفرنسي، فهو أولا "أفق الاختيار" وهو ثانيا "أفق الانجاز" أي "أفق انتظار المترجم" الذي يفترض بدوره قارئا ضمنيا يمكن أن ندرس استنادا إليه[٢] تنظيم النص في تفاعله مع القارئ. وهو ثالثا "أفق انتظار القارئ" الفعلي الذي هو سياج تأويلي سابق عن النص المتلقى. وبما أننا ندرس نصوصا مترجمة من قبل مترجمين وطنيين وأجانب، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار تعدد الآفاق ضمن الأفق الواحد وتعدد خلفيات الانتظار وإجراءات التلقي.

نقترح إذن، من أجل دراسة أفق الترجمة، التركيز على نوعية الوساطة وشروطها، بواسطة الجمع بين دراسة الذات القائمة بالترجمة وطبيعة عملية النشر. وهذا يعني أن دراسة حجم الوساطتين المغربية والفرنسية ترجمة ونشرا، كفيلة بمساعدتنا على إعادة تأسيس الآفاق التي تندرج ضمنها ترجمة النص الروائي المغربي إلى الفرنسية.

وبالنسبة لأفق المترجم، فسندرسه ضمن عملية المواجهة التي سترتكز على الأساس الذي انطلق منه بيرمان، وهو النظرة المستقبلة التي لا تمنح للنص المترجم سوى ثقة محدودة في مقابل النظرة المحايدة والموضوعية الصرفة (نظرية الأنساق المتعددة) والنظرة المشككة والمتشددة (نظرية ميشونيك)[٣]. وستركز هذه النظرة المستقبلة في دراستنا على قراءة المترجم للنص المصدر، مما سيمنحنا فرصة للمقارنة بين أفق انتظاره من خلال العمل وأفق الاختيار وذلك:

١ - بتحليل ما أسماه بيرمان بالمناطق النصية الإشكالية، حيث تبرز إلى السطح مظاهر الخلل في النص المترجم.

٢ - وبالتركيز على السمات الأسلوبية، التي تضفي طابعا فرديا على كتابة ولغة الأصل[٤].

---

(١) - A. Berman . Op.cit., P79.

(٢) بصفته بنية مسجلة داخل النص، انظر: - Wolfgang Iser: L'Acte de lecture, trad. par Evelyne Sznycer, Pierre Mardaga Editeur, 1985, P70.

(٣) انظر: - A. Berman, Op.cit., P65.

(٤) Ibid., P 65-73.

أما أفق انتظار قارئ الترجمة المنتج[١]، فسنحاول إعادة تشكيل أهم عناصره بدراسة وساطة الخطاب الصحفي التي تبدو لنا مكملة للبحث وضرورية أيضا. لأن الدور الذي تقوم به هذه الوساطة، بصفتها قراءة موجهة للقراءات، دور هام في مجال تلقي النصوص المترجمة من العربية. إذ بإمكان هذه الوساطة التي تعبر عن أفق انتظار قراء معينين أن تعبد الطريق لتصور جديد للأدب الوافد من البلدان العربية، أو تكرس بخلاف ذلك الصور النمطية عن العربي وإنتاجه.

إن فك شفرات خطاب الاستقبال المباشر للترجمة سيكون هدفنا في هذا التحليل، وإن كان هذا الخطاب شحيحا من حيث الكم. وهو أمر ينطبق على النصوص الأدبية المترجمة بوجه عام، حيث يرى بيرمان أن الترجمات لا تسيل في الغالب الكثير من مداد النقاد، وعند ما يحدث ذلك فإن الأمر لا يخرج عن دائرة التوبيخ أو المدح غير المبررين[٢].

---

(١) نحيل هبنا على التمييز الذي وضعه ياوس للقارئ، في كتابه:

- Pour une ésthétique de la réception. trad. par Claude Maillard. Eds Gallimard. 1978. P48.

(٢) A. Berman. Op.cit., P96. -

انظر في هذا الصدد أيضا، الانتقادات الموجهة لعزوف النقاد عن تناول الترجمات بالدراسة والتحليل الجديين، في الجلسات المخصصة لمناقشة قضايا الترجمة مثل جلسات أرل (Arles).

الباب الأول

النصوص الأصلية وتمثيل الإنتاج الرواني المغربي

(قراءة في استقبال هذه النصوص في نسقها الخاص)

الفصل الأول

الرواية التقليدية: "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب نموذجا.

يرد اسم عبد الكريم غلاب، في كتاب "الحساسية الجديدة" لإدوار الخراط، إلى جانب أسماء روائيين عرب كبار شكلت رواياتهم ما أطلق عليه الخراط اسم "الحساسية القديمة"، أي التيار الذي يجسد الطريقة التقليدية في الكتابة. ونكاد نجزم أن ورود اسم غلاب في المحاولة التنظيرية الرائدة للخراط يدين بالشيء الكثير لرواية "دفنا الماضي"[(١)]، بصفتها الرواية المغربية الأكثر انتشارا بين القراء في المشرق العربي، والتي لا ينافسها في إنتاج غلاب الروائي سوى رواية "المعلم علي" وإن بدرجة أقل.

وإذا كان تصنيف غلاب ضمن التيار الروائي العربي التقليدي، لا يعني أن كتاباته الروائية تعادل من حيث القيمة الفنية أعمال نجيب محفوظ وعبد السلام العجيلي وحنا مينة وغيرهم، فإنه يؤشر إلى أن إبداع غلاب يشكل - ابتداء من رواية "دفنا الماضي"- حلقة هامة في مسار كتابة الرواية باللغة العربية في المغرب. فعندما صدرت هذه الرواية، كانت روايات المغاربة باللغة الفرنسية قد نجحت في تمثل الشكل الروائي الغربي - وخاصة مع ظهور رواية "الماضي البسيط"[(٢)] لإدريس الشرايبي- في حين كانت الروايات المكتوبة باللغة العربية[(٣)] عبارة عن بذور كتابة روائية باستثناء نص "في الطفولة" لعبد المجيد بن جلون[(٤)]، الذي يترجم بداية استيعاب المبدع المغربي للفن الروائي من خلال السيرة الذاتية.

حظيت "دفنا الماضي" بخلاف مجمل المحاولات الروائية التي سبقتها في الظهور، باهتمام قطاع واسع من المثقفين المغاربة، المعربين منهم ومزدوجي الثقافة، والذين يجمعهم رغم اختلاف مشاربهم وتباين أدوات قراءاتهم إحساس متصاعد، مبهم تارة وجلي تارة أخرى، بأهمية الفن الروائي في الزمن العربي الحديث وبدوره الفعال، بصفته جزءًا من المادة الثقافية، في يقظة المجتمع وصوغ الإجابة عن سؤال النهضة : من نحن ؟.

---

(١) صدرت سنة ١٩٦٦ عن المكتب التجاري ببيروت، مسبوقة برواية "سبعة أبواب" سنة ١٩٦٥، وتلتها بعد ذلك الروايات الآتية: "المعلم علي" (١٩٧١)، و"صباح.. ويزحف الليل" (١٩٨٤)، و"وعاد الزورق إلى النبع" (١٩٨٩)، و"شروخ في المرايا" (١٩٩٤)، و"سفر التكوين" (١٩٩٦) و"الشيخوخة الظالمة" (١٩٩٩). و"ما بعد الخلية" (٢٠٠٤)، و" لم ندفن الماضي" (٢٠٠٦)، و" شرقية في باريس " (٢٠٠٧).

(٢) ١٩٥٤، Le Passé simple. Ed.Denoël

(٣) بما فيها رواية غلاب الأولى "سبعة أبواب".

(٤) صدرت سنة ١٩٥٧، بمطبعتي ميدي و الأطلس بالبيضاء.

١ - نموذج مشرقي ونبوغ مغربي.

نتوقف بداية عند عبد الله كنون الذي استعان بذائقته لقراءة رواية "دفنا الماضي"[١]، نظرا للمنزلة الكبيرة التي يحتلها كنون في النسق الأدبي المغربي، بصفته من أكثر المثقفين المخضرمين وعيا بالتلازم القائم بين الأصالة والحداثة. فكتاباته التي تترجم تشبثه بالتراث ودفاعه الشديد عن الخصوصية المغربية، تحث أيضا على التجديد من منطلق الإيمان بالتطور الحتمي والضروري للثقافات عبر التفاعل والتلاقح المنتج. ومن شأن فك شفرات قراءة هذا المثقف لدفنا الماضي، أن تكشف لنا عن مدى مسايرة جهاز القراءة للرغبة في التجديد والتطور.

إن متابعة كنون للإنتاج السردي المشرقي ولتطور النثر المغربي، عبر الجرائد والمجلات العربية والمغربية، كون لديه الإحساس بأهمية السرد القصصي في العصر الحديث، إلا أن هذا الإحساس لم يتطور إلى اهتمام بضوابط الكتابة السردية الحديثة، فسلطة الثقافة التراثية تتجلى واضحة في قراءة كنون لنوع يعي بأنه مستحدث في الثقافة العربية، نمثل لذلك باختزاله المبنى الحكائي في "دفنا الماضي" في نصاعة البيان وسلاسة الأسلوب الذي يرقى أحيانا إلى مستوى الإشراق[٢].

وإذ يعلن كنون أن "دفنا الماضي" هي الرواية المغربية الأولى، ويقضي لكاتبها بأنه الروائي المغربي الأول، لا يستند في ذلك أيضا إلى الشكل الحكائي، وإنما إلى مخاطبة محتوى الرواية لوجدانه وقناعاته الوطنية والقومية. فهو فخور بهذه القصة المغربية الصميمة[٣]، لأنها أشبعت حنينه إلى فترة نضال وماض مجيد زاخر بأحداث ومغامرات بطولية، وعكست في المقابل خصائص مجتمعنا العريقة في الحضارة من خلال جعلها فضاء مدينة فاس وتقاليدها وعاداتها بؤرة حديثها الروائي:

---

(١) نعتمد على الرسالة التي بعث بها عبد الله كنون إلى عبد الكريم غلاب، بعد أن أعاد قراءة الرواية وهي مطبوعة في كتاب. وقد أدرجت هذه الرسالة، تحت عنوان "خصائص مجتمعنا العريقة في الحضارة"، ضمن مواد الكتاب الجماعي "دراسات تحليلية نقدية لرواية "دفنا الماضي"، الصادر عن مطبعة الرسالة سنة ١٩٨٠.

(٢) عبد الله كنون، نفس المرجع، ص١٣-٢٨.

(٣) نفسه. ص٣١.

كان حي المخفية بمدينة فاس مقر عائلة "التهامي" (...) ولا يكاد يشك الواقف أمام هذه الأسوار المتصاعدة في أنها تخفي وراءها قصرا من نوع القصور التي عرفتها فاس يوم كانت بلد الثراء والنعمة واليسر (...) كثيرا ما كان يتردد على مجالس الوعظ ودروس الإرشاد التي كان يتطوع بها الشيوخ في مسجد القرويين أو ضريح مولاي إدريس، وكان يستمع إلى دروس الحديث والسيرة النبوية (الرواية، ص٧-٨-١٧)

إلا أن ما يميز قراءة كنون، التي يطغى عليها الجانب العاطفي، اندراجها ضمن المشروع الثقافي الكبير الذي نذر هذا المثقف نفسه لخدمته منذ أن صدمه تجاهل المركزية العربية للأدب المغربي. وإذا كان كنون لا يصرح بأنه يتناول الرواية من هذا الجانب، فاننا نستشف بأن هاجس تأكيد النبوغ المغربي -من منطلق الإيمان بعراقة الحضارة المغربية وبقدرة الذات المغربية على أن تعكس هذه العراقة في إنتاجها الأدبي- عامل موجه لقراءته لدفنا الماضي، ابتداء من العنوان الذي اختاره لهذه القراءة : "**خصائص مجتمعنا العريقة في الحضارة**"، وانتهاء بتهنئة غلاب بهذا الإنتاج الخصب القيم، وتهنئة الأدب المغربي "في ضمن الأدب العربي بمكاسبه الطائلة من قلمه السيال"[١].

نخلص إذن، إلى أن المركزية العربية المشرقية -التي تعتبر ماعداها هامشا (الأدب المغربي كمثال)- هي المخاطبة الضمنية في قراءة كنون لرواية "دفنا الماضي"، وكأننا به يحاول إفحام المشارقة بإنتاج مغربي حديث، كما عمل جاهدا في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين على إفحامهم بالإنتاج المغربي القديم. وبذلك تكون قراءة كنون الفخورة بقدرة المثقف المغربي على كتابة رواية، وإن كان لا يستطيع أن يحدد ما الذي يجعل منها رواية، امتدادا في العمق لاستعراض كنوز المغرب العظيمة في مجال الأدب[٢]، وإقرارا بنباهة المغاربة، الذين أدى تتلمذ الجيل الأول منهم من رجال العلم والأدب على يد المشارقة إلى خلق نشء جديد، وإلى تمهيد السبيل للنهضة المغربية العتيدة[٣].

---

(١) عبد الله كنون: خصائص مجتمعنا العريقة في الحضارة، م.س.، ص١٣.

(٢) انظر كتابه: النبوغ المغربي في الأدب العربي، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، ج١، ط٢، ١٩٦١.

(٣) عبد الله كنون: أحاديث في الأدب المغربي الحديث، دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٨، ص٤٠.

ويعتبر هاجس تأكيد الذات أمام النموذج، هاجسا قديما شغل المثقف المغربي حتى في عصور المغرب الزاهرة، إذ وجد هذا المثقف نفسه آنذاك أمام نموذجين قويين ثقافيا : النموذج المشرقي والنموذج الأندلسي، اللذان لم يريا في المغرب سوى قوة عسكرية ذائعة الصيت. أما في العصر الحديث، فقد اصطدم المثقف المغربي بنموذج ثقافي غريب واضطر، من أجل التعامل معه والتعرف عليه، إلى اختزال أكثر من خمسين سنة من الفكر المشرقي الناتج عن النهضة العربية، التي يبدأ تاريخها من بداية القرن التاسع عشر. وبهذا تتكرر محنة المثقف المغربي مع النموذج، وتتكرر بالتالي محاولاته من أجل الاستيعاب أولا وإثبات الشخصية الأدبية والفكرية المغربية في الفضاء الفكري العربي ثانيا. وما المناظرة المتخيلة ما بين محمد المختار السوسي وطه حسين في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين، إلا غيض من فيض هذه المحنة[١] في العصر الحديث.

٢ - تعدد النماذج وبداية القراءة الأكاديمية.

إذا كانت قراءة الشيخ كنون تختزل "النموذج الثقافي" في المشرق، وتعبر عن رغبة المثقف المغربي في تشكيل نسق أدبي له خصوصيته المغربية ضمن إطار موحد هو إطار الثقافة العربية، فإن قراءة أحمد اليبوري، التي تعد أول قراءة أكاديمية للإنتاج الروائي والقصصي المغربي[٢]، تكشف عن طبيعة الدور الذي اضطلعت به المؤسسة الجامعية في النصف الثاني من القرن العشرين لتشكيل النسق المغربي الحديث انطلاقا من نموذجين فرضا نفسيهما بقوة على الباحث الجامعي المزدوج الثقافة : النموذج الغربي والنموذج المشرقي.

إن ما يثير الانتباه بداية في رسالة الناقد اليبوري، التي أسست لتفكيك آليات النصوص بغية الكشف عن هويتها، هو عدم وضوح الرؤية المنهجية رغم ما تدل عليه

---

(١) انظر محمد المختار السوسي: الإلغيات، الجزء الأول، مطبعة النجاح، ١٩٦٣.

(٢) أحمد اليبوري: فن القصة في المغرب (١٩١٤-١٩٦٦)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا تحت إشراف محمد عزيز الحبابي، الرباط، ١٩٦٧. وتجدر الإشارة، إلى أن القسم المخصص للقصة في هذه الرسالة قد نشر في كتاب بعنوان: "تطور القصة في المغرب" (مرحلة التأسيس)، منشورات البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ٢٠٠٥.

استشهادات وقائمة مراجع ومصادر البحث من استفادة الباحث من مكتسبات النقد العربي المشرقي، واطلاعه على بعض التنظيرات الغربية في مجال الرواية. فإذا كنا نسجل وعي الناقد اليبوري بالتلازم القائم بين المنهج والموضوع، فإننا نقف حائرين أمام اختياره "المنهج النقدي" منهجا لدراسة الإنتاج الروائي والقصصي المغربي مع أنه يستشهد بالدراسات النقدية، الواقعية منها والطبيعية والماركسية، لتوضيح استحالة القيام بدراسات أدبية أونقدية موضوعية، دون تحديد دقيق للإطار الحضاري العام[1] ! وبهذا نستنتج أن هذه البداية النقدية الأكاديمية تحمل في طياتها صعوبة التعامل مع حقل مستورد، وتكشف عن محدودية فعالية الوساطة المشرقية رغم أهميتها في هذا المجال. غير أن النهل من بعض الكتابات النظرية الغربية، ساهم بشكل وبآخر في الاستئناس بتقنيات الكتابة الروائية.

هكذا إذن، وبالاستناد إلى روني لالو، أدرج الناقد رواية "دفنا الماضي" ضمن ما يسمى بالرواية النهرية أو رواية الأجيال والمصير[2]، التي تقدم أشخاصا وبيئة مجتمعية من خلال مرحلة تطورية. وتكمن روعة هذه الرواية النهرية، حسب اليبوري، في مضمونها القومي المصيري الذي توفق الروائي في اختياره ليمجد من خلاله الوطنية :

- الأمة قيمتها في وحدتها... نحن الأمة المغربية لا نكون أمة إذا فرقنا الفرنسيون عربا وبربرا... الوطن لنا ما دمنا أمة واحدة .. وحين يفرقنا هؤلاء الدخلاء ستصبح بلادنا مجموعة أوطان". (الرواية، ص ١٤٦)

ويدين الاستعمار :

- الويل للمستعمر والمجد للوطن (الرواية، ص ٢١٠)

ويسخر من المتمالئين معه:

- ومن هو القاضي الذي عين علينا فرنسة وصية .. أهو أنت يا حضرة القاضي العادل؟. (الرواية، ص ٣٢٤)

---

(١) أحمد اليبوري، م.س.، ص ١٠.

(٢) نفسه، ص١٩١.

وهذا يعني أن الجانب الوطني والقومي في "دفنا الماضي"، قد استجاب لأفق انتظار هذا الباحث الأكاديمي، المتأثر بحساسية الظرف التاريخي العربي في أواسط الستينيات. إلا أن الجانب الفني البحت في الرواية، سيصدم أفقه الذي شكلته قراءة إنتاج نجيب محفوظ بالأساس.

وإذا كنا لا نناقش الباحث في الملاحظات الجوهرية التي أبداها بخصوص تقنيات الكتابة في "دفنا الماضي"، والتي تولي أهمية لطبيعة الأدب، فإننا نبدي تحفظا بخصوص الموازنة التي قام بها بين رواية غلاب وثلاثية محفوظ. إلى أي حد تجوز هذه الموازنة ؟ فمحفوظ قطع شوطا في الإنتاج الروائي قبل أن يبدع الثلاثية، داخل نسق ثقافي اتصل مثقفوه بالغرب منذ حملة نابليون بونابارط، وأنتجوا أول رواية عربية مترجمة في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر[١]، ثم خاضوا غمار الكتابة الروائية قبل أواخر القرن التاسع عشر[٢]، ليتمثلوا بعد ذلك الشكل الروائي في بدايات النصف الأول من القرن العشرين[٣]، في حين أن غلابا كاتب تعتبر رواية "دفنا الماضي" ثاني محاولة له في الكتابة الروائية؛ وقد جاءت تتلمس طريقها داخل نسق ثقافي كان عليه أن يدفع ضريبة العزلة الطويلة عن الشرق والغرب معا، باللجوء إلى وساطة الشرق من منطلق الوحدة الثقافية التي تجمعه به، حتى تتسنى له معرفة الغرب الذي فرض عليه نفسه.

إن موازنة رواية غلاب بثلاثية محفوظ، تنبع ولا شك من رغبة الناقد في الرفع من مستوى الإنتاج الروائي المغربي، إلا أن هذه الرغبة التي يمكن أن نستنتجها من اختياره الرواية والقصة المغربية متنا لدراسة أكاديمية، تحدها في نظرنا سلطة النموذج. فالثلاثية كما يقدمها اليبوري نموذج كامل[٤]، أي أصل يتم في ضوئه تصيد قصور الفرع. ويتمثل هذا القصور أساسا في إقحام أحداث هامشية، واستخدام عقدة نفسية مجانية، ثم تقديم

---

(١) صدرت ترجمة "تيلماك" لفينيلون من قبل رفاعة الطهطاوي عام ١٨٦٧ في بيروت.

(٢) نذكر على سبيل المثال تجربة محمد المويلحي "حديث عيسى بن هشام"، التي نشرها في جريدة "مصباح الشرق" ابتداء من سنة ١٨٧٨.

(٣) نخص بالذكر رواية " زينب" لمحمد حسين هيكل (١٩١٤).

(٤) أحمد اليبوري، م.س.، ص١٩٦.

المكان والزمان منفصلين عن الإنسان بأسلوب تقريري جاف لاتفنن فيه[١]، مما يفيد ضعف العنصر الدرامي في رواية "دفنا الماضي".

وربما كان على الناقد أن يدرس معاناة الرواية من قصور الوسائل الفنية على أساس آخر، يستند إلى هشاشة التجربة الروائية المغربية من جهة، وإلى المسافة التي تخلقها الوساطة بين الروائي والكتابة الروائية من جهة أخرى. وإذا كان لابد من الموازنة فلتكن بالإنتاجات المشرقية الأولى، أو بالإنتاجات المغربية نفسها لتحديد جديد الرواية المدروسة وعثراتها أيضا.

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن اليبوري أعاد دراسة "دفنا الماضي" موازنة بالثلاثية وخاصة منها "بين القصرين"، سنوات طويلة بعد ذلك على أساس مختلف تماما، يستهدف تحديد عناصر الشبه بين الإنتاجين بالتركيز على وحدة المادة الخام المجتمعية التي تناولاها[٢].

٣ - الأدب الهجين والبحث عن مرتكز حضاري.

يمثل الإقرار بضعف رواية "دفنا الماضي" فنيا القاسم المشترك بين قراءتي أ.اليبوري ومحمد برادة لهذه الرواية في أواخر ستينيات القرن العشرين[٣]. وإذا كان الناقد برادة لا يستحضر النموذج المشرقي علانية في قراءته لدفنا الماضي، فإننا نلاحظ بأن الحضور الضمني لهذا النموذج لا يقل قوة عن الحضور المعلن عنه للنموذج الغربي.

تندرج قراءة هذا الناقد لرواية "دفنا الماضي"، ضمن السياق العام لدراسته للأدب المغربي التي ساهم بها في تفعيل الجهود التي كانت تبذلها مجموعة أنفاس اليسارية -في مرحلة التشييد القومي والبحث عن مرتكز حضاري- من أجل التجذر داخل التربة الوطنية والتمسك بالقومية العربية. وقد انتقد برادة، الراغب في استجابة الإنجاز للتخطيط النظري، الأدب المغربي انتقادا شديد اللهجة في هذه الدراسة، حيث نعته بالأدب الهجين

---

(١) نفسه، ص ١٩٦-١٩٧.

(٢) أحمد اليبوري: الكتابة الروائية في المغرب (البنية والدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط١، ٢٠٠٦، ص ١١٤.

(٣) انظر: محمد برادة: الرواية المغربية، ضمن كتاب دراسات تحليلية نقدية لدفنا الماضي (م.س.).

الذي لا ينتمي لا إلى الثقافة المشرقية ولا إلى الثقافة الغربية، ناهيك عن الثقافة الوطنية[١]. ورغم قسوة هذا الحكم، بالنظر إلى حداثة الأدب المغربي وعراقيل انطلاقه، إلا أننا نستشف من خلاله رغبة ملحة في التميز واكتساب هوية خاصة.

تعبر هذه الرغبة عن نفسها بوضوح في قراءة الناقد لرواية "دفنا الماضي"، من منطلق توجيه الحركة الروائية الوليدة صوب مجالات الإبداع والأصالة، بالاستناد إلى تعميق المفاهيم النقدية، والتزام نوع من التشدد في النقد يكون أساسه استيعاب النظرية الغربية. وبما أن قراءة برادة تنتمي إلى المحاولات النقدية الأولى، التي حاربت سيادة التلقي الذوقي وأسست للتعامل مع فن الرواية تعاملا "موضوعيا" في المغرب، فقد كان تناول "دفنا الماضي" فرصة للحديث عن طبيعة تشكل الرواية ووظيفتها في أوروبا من جهة، ووظيفة النقد ومساهمته في تطوير النوع[٢] الروائي من جهة أخرى.

ونسجل من خلال هذا النوع من القراءة، وعي برادة بالتلازم القائم بين الموضوع والمنهج، فاستعانته ببعض مبادئ نظرية لوكاش دفعت به إلى التركيز على تتبع التلازم ما بين الصراع الاجتماعي وأشكال الوعي في "دفنا الماضي". وفي هذا السياق، يرى برادة، أن "دفنا الماضي" ركزت على العوامل الخارجية المساهمة في تكوين وعي الشخصيات وأهملت العوامل الذاتية، فبدا البطل عبد الرحمن مثلا ايجابيا أكثر مما ينبغي ولا علاقة له بالشخصية الإنسانية التي يعتبر نموذجا لها[٣] :

> **كان حاضره كله آلاما وأحزانا وحجرا على حريته وكبتا للنبضات التي تهتز بها دماؤه. وتعلم أن يجعل من الحاضر ماضيا، فقد كان يحس به وهو يمضي، وتعلم أن يدفن الماضي، فقد كان لا يحس له وجودا، ركز فكره في المستقبل فأصبح لا يحس إلا بالمستقبل. (الرواية، ص ٣٠٥)**

وبذلك نستنتج أن رواية "دفنا الماضي" تلتقي مع "الروايات" المغربية التي سبقتها في الظهور في عدم الارتقاء الفكري إلى خصوبة وغنى الواقع الحياتي المغربي، الذي

---

(١) انظر: مجلة أنفاس (بالعربية)، ع١، ١٩٦٩.

(٢) محمد برادة: الرواية المغربية، م.س. ص١٠٦.

(٣) نفسه، ص ١٠٤-١٠٥.

كان من المفروض أن تعيد تشكيله. بل وتلتقي معها أيضا في ضعف القيمة الفنية، كما يستفاد من تصريح برادة ــ وهو يلتمس العذر لغلاب في خصوصية المرحلة التي أفرزته[١] ــ بأنه اضطر إلى التنازل عن المقتضيات الفنية أثناء دراسته لدفنا الماضي طلبا للإنتاج، ولم يستحضر النموذج المشرقي أثناء تقييم المحاولة المغربية رغم وعيه بسلطته عليها، إدراكا منه للمسافة الجمالية الفاصلة ما بين التجربتين[٢].

وقد أثــارت قراءة برادة للرواية حفيظة المؤلف فتدخل للدفاع عن إنتاجه مؤكدا : "ولكنني أعتبره عملا فنيا ناجحا"[٣]، ثم طالب الناقد بإعادة قراءة الرواية ليدرك نجاحها بنفسه. ويترجم هذا الإصرار على النجاح، خوف الذات المغربية المبدعة من أن يسحب منها الاعتراف بالقدرة على خوض غمار الكتابة الروائية، بعد أن أدركت أهمية الرواية في العصر الحديث بصفتها أداة معرفة.

يعزز هذا الإدراك استمرار غلاب في كتابة الرواية، حيث تمتد تجربته الروائية ــ التي انفتحت منذ سنة ١٩٨٤ على الطريقة الحداثية في الحكي وإن بشكل نسبي ومختزل ــ على مدى زمني يقدر بحوالي ثلث قرن تقريبا، وهي تجربة حققت تراكما ملحوظاً في الوقت الذي لم يتجاوز فيه متوسط الإنتاج المغربي أربع روايات كحد أقصى[٤].

والجدير بالذكر أن برادة اعترف منذ بداية السبعينيات[٥] بقيمة "دفنا الماضي" موازنة بجل الكتابات السردية المغربية التي سبقتها في الظهور، فباستثناء "في الطفولة" لعبد المجيد بن جلون التي تمثل بالنسبة إليه بداية نضج الكتابة السردية بالمغرب، يعتبر هذا الناقد رواية "دفنا الماضي" أول إبداع مغربي ينتمي بالفعل إلى الجنس الروائي. إلا أن هذا الاعتراف لم يكن له أي تأثير يذكر على مسار تلقي الرواية في مغرب السبعينيات.

---

(١) نفسه، ص ١١٠.

(٢) نفسه، ص ١١٠.

(٣) عبد الكريم غلاب: لحظات مع نقد "دفنا الماضي"، ضمن "دراسات تحليلية نقدية لدفنا الماضي"، م.س. ص١٣٣.

(٤) عبد العلي بوطيب: الكتابة والوعي (دراسات لبعض أعمال غلاب السردية)، مطبعة المتقي بريتنر، ط١، ٢٠٠١، ص ١٤-١٥.

(٥)انظر محمد برادة: الأسس النظرية للرواية المغربية، ضمن كتاب عبد الكبير الخطيبي: "الرواية المغاربية"، ت.محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، ١٩٧١، ص١٤٣.

٤ - وظيفة الإبداع أمام سلطة الإيديولوجيا.

ساهمت أوضاع المغرب السياسية في السبعينيات في القفز المباشر تقريبا من النقد الذوقي إلى النقد المادي الجدلي، الذي كانت مبادئه تستجيب لآفاق انتظار النقاد ذوي التوجه اليساريي، فوسموه بالثورية ما دام يسمح لهم بخدمة الحتمية التاريخية وبمحاربة التوجه المخالف لخطهم الإيديولوجي. ورغم إسهام الالتقاء ما بين المنهج المادي الجدلي والناقد المغربي في إدراك هذا الأخير لغنى النوع الروائي، متجليا في علاقات التماس ما بينه وبين التاريخ والفلسفة والاستطرادات الذاتية، فقد قلص طغيان النظرة الإيديولوجية من استفادة الناقد المغربي من هذه المعرفة، كما أن تعامله الانتقائي مع المنهج حد من استيعابه له ومن استثماره تطبيقيا.

لهذه الأسباب جاءت قراءة إدريس الناقوري لرواية "دفنا الماضي" في هذه الحقبة، على شكل محاكمة استندت إلى الإنتماء الإيديولوجي المختلف للكاتب من جهة، وإلى قراءة الإنتاج العالمي الذي يدخل في اطار الواقعية الإشتراكية قراءة ضيقة الأفق من جهة أخرى.

تحافظ رواية "دفنا الماضي" في هذا النوع من القراءة، الذي يفصل ما بين الوعي الفني والوعي الإيديولوجي في المنهج المادي الجدلي، على فضيلة الرواية القومية التي أصابت هدفها في إبرازشخصية قومية وأمة لها كيانها ومقوماتها(١)، غير أن "دفنا الماضي" في نظر الناقد الناقوري كتابة أملاها " تطور البورجوازية الوطنية على الصعيد الاقتصادي والسياسي"(٢). أي رواية واقعية من النوع الرديء، شوهت التاريخ الوطني وزيفته بوقوفها عند الوجه السطحي للمقاومة الوطنية، خدمة لأغراض سياسية بحتة، تتمثل في تكريس نضال بعض شرائح البورجوازية لتأكيد شرعيتها السياسية(٣).

إن مثل هذه التهم، إذ تلغي سلطة "الأدبي"، تنزع أيضا صفة العلمية عن هذا النوع من النقد الذي يأبى إلا أن يتدثر بها، وترمي به في لجة تناقضات صارخة. ذلك أن إقرار

---

(١) إدريس الناقوري: المصطلح المشترك (دراسات في الأدب المغربي المعاصر)، دار النشر المغربية، ١٩٧٧، ص ٦٥.
(٢) نفسه، ص ٦٨.
(٣) نفسه، ص ٧٣.

الناقوري بأن طفولة الرواية المغربية لا تسمح بإجراء تقييم موضوعي لها[١]، لم يمنعه من محاسبة غلاب على ما اعتبره إصرارا منه على إنتاج رواية كلاسيكية من النوع الرديء، ما دام يملك في نظره كثيرا من الإمكانات المادية والمعنوية تؤهله لاحتلال بعض مواقع الكتابة الروائية الناجحة[٢]. كما أن تنبيه هذا الناقد للقارئ بأن المقارنة بين "دفنا الماضي" والإنتاج العالمي والعربي مقارنة تفتقر إلى مجالها، لم يحل بينه وبين إجراء المقارنة تعزيزا لحكمه الإيديولوجي. فكانت النتيجة: افتقاد "دفنا الماضي" لأصالة ورؤية كتابات واقعيي القرنين الثامن والتاسع عشر، وشحوبها وسطحيتها أمام الإنتاجين الروسي والمشرقي اللذين ارتبطا مثلها بالتاريخ القومي وبفكرة الحرب[٣].

إلا أن اللافت للانتباه في هذا التلقي الإيديولوجي، الذي يرتكز من بين ما يرتكز عليه على قراءة إنتاج عالمي ذي قيمة فنية عالية، هو استنكار الناقد لورود التحليل النفسي للشخصيات في رواية "دفنا الماضي":

وصمم مرة أخرى على أن يقتلع من نفسه هذا الاكبار الأبله الذي يحيط به عبد الغني كهالة تنعكس أضواؤها على نفسه الطموح في سذاجتها وبراعتها، وتساءل:

- **من هو عبد الغني؟**
- **ابن خدوج.. ليس ابن ياسمين؟**
- **خدوج وياسمين.. دائما الاسمان ينبعثان في حياتنا كما لو كانا قدرا يتصرف في توجيه حياتنا.**
- **لا..لا.. أخذت أدرج نحو الرجولة، ولتكن خدوج ليست أمي ولتكن ياسمين أمي فأنا محمود بن الحاج محمد التهامي. (الرواية، ص ١٦٧)**

فهذا النوع من التحليل يتناقض، من زاوية نظر الناقوري، مع موضوع الرواية السياسي والإجتماعي[٤]. مما يعني بالنسبة لنا طغيان الهاجس السياسي على الناقد، وعدم استيعابه للفن الروائي ومبادئ المنهج المادي الجدلي. فخلاف ذلك، كان سيؤدي به ،ولا شك، إلى إيلاء الجانب الأدبي الأهمية التي يستحقها.

---

(١) نفسه، ص ٢٣.
(٢) نفسه، ص٦٦.
(٣) نفسه، ص٦٦- ٨٤.
(٤) إدريس الناقوري، م.س.، ص ٧٤.

إننا نعثر في تلقي الناقوري لرواية "دفنا الماضي"، على أحكام عامة تنطبق على بنيتها الفنية من قبيل : قصور الرؤية الفنية واهتزاز الشخوص وتفاهتها[(١)]، إلا أنها أحكام ترد بين ثنايا المحاكمة الإيديولوجية ولاتشكل طرفا في معادلة المنهج الجدلي، مما جعل تناول الرواية لايختلف في شيء عن تناول الوثيقة التاريخية أوالمنشور السياسي.

في تناول سوسيولوجي آخر أراد لنفسه أن يكون متجاوزا، نسجل تطورا في فهم الأسس النظرية للبنيوية التكوينية، التي تقتضي تحليل البنية الشكلية للرواية للوصول إلى مضمونها الإيديولوجي لما بين العالم الأدبي والعالم المادي من تماثل، إلا أن الدافع الإيديولوجي أثر سلبا على تطبيق المنهج البنيوي التكويني في دراسة حميد لحميداني "لدفنا الماضي"[(٢)]. ففي هذه الدراسة، شوش الناقد على البعد القومي للرواية، الذي اتفق عليه النقاد السابقون - رغم تأكيده على تسجيل غلاب للجوانب المشرقة في الماضي- حينما اعتبر بأن غاية المؤلف من كتابة "دفنا الماضي" هي تحقيق الذات البورجوازية بواسطة إبراز الدور الذي أدته في الماضي[(٣)] من جهة، وبأن هذه الرواية تمثل امتدادا للإنتاج الاستعماري الإثنوغرافي ذي النزعة الغرائبية[(٤)] من جهة ثانية، استنادا إلى ما تزخر به من لوحات تسجيلية ووصفية- درءا في نظره للخواء الفني المهول الذي تعاني منه نتيجة عدم القدرة على التحليل الاجتماعي[(٥)]:

> **هبت نسمات الربيع تحمل معها أصداء الطبول والصنجات وسحر ملوك الجن ونزوات أهل الأرض وفتنة الألوان ورائحة البخور وروعة الدم القاني.**
>
> **ففي الربيع والصيف من كل سنة كانت تقام حفلات (كناوة) هنا وهناك من الحي الذي يقبع فيه القصر العتيق..." (الرواية، ص٥٦)**

---

(١) نفسه، ص ٧٣-٧٤.

(٢) حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، مطبعة النجاح الجديـــدة، ط ١، ١٩٨٥.

(٣) حميد لحميداني، م.س.، ص ١٥٦-١٥٧.

(٤) نفسه، ص ١٥٤.

(٥) نفسه، ص١٥٤.

وبذلك يبدو من المحتمل، في نظر الناقد لحميداني، أن تكون الشهرة التي نالتها الرواية نابعة من طابعها الغرائبي، الذي أكسبها بريقا من الفن في عين المتلقي الأجنبي عن العادات والتقاليد المغربية، وليست نابعة من استيعاب المؤلف لضوابط وأسس الفن الروائي. فقيمة "دفنا الماضي" الفنية تبدو متقهقرة حسب رأيه حتى بالنسبة للشكل التقليدي للرواية العربية(١)، بالإضافة إلى أنها (أي دفنا الماضي) لا تستجيب لتعريف لوسيان غولدمان للرواية، لأن وعي الشخصية المحورية يتطور بشكل سريع غير مقنع، ولا يعكس الهوة التي من المفروض أن تكون بين البطل الروائي وواقعه(٢).

في هذا السياق نسجل ، بأن رباطة جأش عبد الرحمن التي احتكم إليها الناقد ليؤكد تصالح هذا البطل مع واقعه المجتمعي والأسري، لا تعد دليلا على التصالح، فإيجابية عبد الرحمن المبالغ فيها أحيانا تجاه المواقف الصعبة، تترجم بخلاف ذلك استيائه من واقعه ومواجهته له بهدف التغيير:

كان يثور في وجه الرأي تبديه خدوج ويسمع لصراخه دوي دون أن يجرؤ الحاج محمد على الاعتراض أو الدفاع عن سلطته في المنزل.

وكان يوجه عائشة: إياك أن تتزوجي من رجل لا تعرفينه ولا توافقين على الزواج منه. يكفي أنك سلبت أهم ما يقوم شخصية الإنسان: الثقافة (..) ويتحدث عبد الرحمن إلى محمود: لا تكن ضعيف الشخصية أنت في المدرسة مثل زملائك جميعا. وأنت في المنزل مثل إخوتك جميعا. مثلنا، ولو لم تكن خدوج هي أمك. ياسمين مثل خدوج.. أبواهما من نوع واحد، من جنس واحد. لا تدع خرافة السيدة والخادم تقهر نفسك، أنت رجل ابن سيدة". (الرواية، ص ٢٣٦-٢٣٧)

---

(١) نفسه، ص ١٥٦.

(٢) نفسه، ص ١٥٤.

إن الواقع الذي كان البطل يجد فيه نفسه هو واقع النضال، وهذه النقطة بالذات هي أصل المشكل. ففي حين تصور الرواية النضال ضد المستعمر بصفته ماضيا مشرقا، ينظر الناقد إلى ملابسات هذا النضال بعين متسائلة انطلاقا من إيديولوجيا الحاضر.

وبهذا نستنتج أن متطلبات الحاضر السياسية والانتماء الإيديولوجي للناقد، وليس الدافع الفني كما حاول إيهامنا بذلك في بداية تحليله للرواية، هي التي تحاكم غلابا باختياره ماضي النضال ضد المستعمر الفرنسي موضوعا لروايته دون ربطه بالواقع المعيش زمن الكتابة، أي في النصف الثاني من ستينيات القرن المنصرم. وقد أكد لحميداني هذا الاستنتاج، حينما وضح بأن انتماء غلاب إلى الطبقة البورجوازية، التي فقدت طليعيتها، هو الذي قاده إلى اختيار تاريخ النضال موضوعا لروايته رغبة منه في تبرير الوجود الجديد للطبقة في المجتمع ومن نافلة القول التذكير، بأن طبيعة هذا الوجود لا تلائم قناعات لحميداني الإيديولوجية.

أما استعانة هذا الناقد بأب الواقعية الفرنسية (بلزاك)، وأب الواقعية المصرية (محفوظ) أثناء دراسة "دفنا الماضي"، فقد كانت من أجل إحكام القبضة الإيديولوجية أكثر فأكثر. فالرواية المغربية التي تدعي الواقعية، أي الالتزام، تغيب في نظره الصراع الطبقي وتُذكِّر بعصر انهيار الواقعيات الأوروبية[1].

نخلص إذن، إلى أن الناقد لحميداني ابتعد في تحليله لرواية "دفنا الماضي" عن مبادئ البنيوية التكوينية التي ألزم بها نفسه نظريا، لأن منطلقه للوصول إلى مضمون الرواية الإيديولوجي لم يكن هو البنية الشكلية كما ينص على ذلك المنهج البنيوي التكويني، وإنما مجموعة عوامل متظافرة كون من خلالها حكما إيديولوجيا سابقا عن القراءة والتحليل. ومن بين هذه العوامل، رؤيته الإيديولوجية الخاصة التي تختلف عن رؤية السياسي غلاب، وتأثره الكبير بتحليل الناقد الناقوري للرواية رغم التحفظ الذي أبداه بخصوص هذا التحليل -دون أن يستفيد منه بشكل مثمر في دراسته- ويتمثل في عدم اتفاقه مع الناقد الناقوري على اعتبار "دفنا الماضي" على الدوام تعبيرا عن إيديولوجية الكاتب بطريقة حرفية، لأنها تعكس من حيث لا يريد الكاتب بعض ملامح الصراع الطبقي[2].

---

(١) حميد لحميداني، م.س.، ص١٥٨.

(٢) حميد لحميداني، م.س.، ص ١٦١.

وبذلك يكون لحميداني قد أفرغ المنهج البنيوي التكويني من محتواه، وكيّفه مع شروط المرحلة المتسمة بالصراع الحزبي، والتي ساهمت في أن يصبح الناقد في الغالب مجرد ناطق رسمي باسم الحزب الذي ينتمي اليه أو يتعاطف مع مبادئه وتوجهاته.

إلا أن هذه السلبيات، لا تمنعنا من أن نسجل بأن التناول النقدي الإيديولوجي لرواية "دفنا الماضي" الذي ركز على بصمات مرجعيات غلاب الفكرية في الرواية ومكانة الإيديولوجيا فيها على حساب المتخيل والبعد الجمالي، قد كشف في المقابل عن بعض الخيوط الخفية التي تربط النسق الأدبي بالأنساق الإقتصادية والاجتماعية والسياسية من جهة، وسلّط الضوء على الوظيفة المتوخاة من الأدب والنقد الأدبي في مرحلة حساسة من مراحل بلد من بلدان العالم الثالث من جهة أخرى.

٥ – فضيلة الرواية المغربية.

في مقابل الدراسات النقدية التي استهدفت الكشف من منطلقاتها الخاصة عن زلات الكاتب وثغراته، تحفل الساحة النقدية المغربية بدراسات هدفها الأساس الدفاع عن غلاب وتثمين انتاجه.

ولعل ما يثير الانتباه بداية في دراسة حسن المنيعي لرواية "دفنا الماضي"[١]، التي تندرج في هذا الاتجاه الأخير، هو ورودها ضمن كتاب مخصص للرواية الجديدة في الغرب ولتجليات هذا النوع من الكتابة في العالم العربي، من خلال نماذج روائية من المغرب والمشرق.

واستنادا إلى تاريخ الرواية الطويل مع التلقي النقدي بكل أنواعه، نتساءل لماذا اختار الناقد "دفنا الماضي" دون غيرها من الروايات التقليدية العربية ؟ هل يعني هذا الأمر حيازة "دفنا الماضي" لحق تمثيلية الطريقة التقليدية في الكتابة، التي تؤثث أرضية التجاوز في الرواية الجديدة؟

---

(١) حسن المنيعي: قراءة في الرواية، سيدني للطباعة والنشر، ١٩٩٦.

تجيبنا قراءة ح.المنيعي، من بدايتها إلى نهايتها، بنعم. فهي تضعنا أمام ذات مغربية بارعة، استطاعت أن تصبح ندا لأستاذها المشرقي بعد تجربتها الروائية الثانية التي لاتسندها أية تجارب روائية مكتملة في النسق الأم. وما شهرة "دفنا الماضي" في البلدان العربية وترجمتهابعد ذلك إلى لغة أجنبية، إلا نتيجة لاستجابتها للأسس الفنية والجمالية التي يفترضها الأدب الواقعي الصحيح[١]، ومن بين هذه الأسس توجيه العناية إلى تفرد الشخصيات بواسطة الغوص في دواخلها، وتقديم الوسط الذي تعيش فيه بشكل مفصل، ثم تحديدها في إطار تاريخي.

إننا نجد في رواية غلاب حسب الناقد، عالمنا وعالم الآخرين بل عالمه الحقيقي[٢] منقولا إلينا بعمق وشمولية وأصالة. وبذلك يكون غلاب قد ساهم في خلق فضيلة الرواية المغربية، كما ساهم نجيب محفوظ في خلق فضيلة الرواية المصرية، وساهم قبلهما الكتاب الواقعيون الغربيون في خلق فضيلة الرواية اللاتينية[٣].

من خلال هذه القراءة، التي تنفي عن رواية "دفنا الماضي" كل الاتهامات التي وجهت اليها من قبل، آخذة بعين الاعتبار عملية ترجمتها إلى لغة أجنبية، نستنتج بأن الناقد قد حاول بكل الوسائل أن يجد لحمولته النظرية ما يسوغها في الرواية المدروسة، إلى الدرجة التي جعل فيها من كتابة غلاب استجابة غير مشروطة لهذه الحمولة : فرؤية العالم التي تؤطر الاستراتيجيات الاقناعية التي رصد غلاب الأحداث في نطاقها، تفرض في نظره "الامتداد الدرامي والتمييز بين الجوهر والعرض والإضاءة الفردية"[٤] حسب قول بورجي (P.Bourget)، واستنادا إلى قول لوكاش[٥]، اعتبر الناقد بأن غلابا ركز على تفرد شخصياته، وخلق نماذج حقيقية. أما العلاقة بين الحالات النفسية لشخصيات الرواية بأجسادها، فيمكن تأويلها بالنسبة إليه انطلاقا من تعريف الروائي الفرنسي سيلين (Céline) للنفس بأنها عجرفة الجسد ولذته كلما ظل هذا الجسد سليما، والرغبة في الانسلاخ عنه كلما صار مريضا أو ساءت الأمور[٦].

---

(١) حسن المنيعي،م.س.، ص٧٠.

(٢) نفسه، ص٧٤.

(٣) نفسه، ص٧٠.

(٤) نفسه، ص٦٩-٧٠.

(٥) نفسه، ص ٧٠.

(٦) حسن المنيعي،م.س.، ص ٧١.

ورغم أن قراءة المنيعي، التي استندت إلى نظرية التلقي المطعمة بإنجازات علم السرد، قد ألقت أضواء كاشفة على بعض خبايا النص وأكدت بأن "دفنا الماضي" هي النموذج الروائي التقليدي في المغرب، فقد بالغت في إلصاق كل المحاسن بها، بما في ذلك اعتبار أسلوبها وصفا شعريا تعبيريا[١]. استنادا ربما إلى سلاسته وإلى الصور الشعرية الموظفة فيه، والتي تنتفي في كثير منها، حسب تقديرنا، الشاعرية المطلوبة :

"ولكن عبد الرحمن فوجئ بضوضاء مزعج تردده ابهاء القصر الذي أصبح كخلية نحل يمور بالضوضاء والضجيج. واندهش وهو يختال في باب القصر ولكنه اصطدم بخدوج تبكي كما لو كانت طفلة صغيرة لسعتها نحلة مؤذية، وجمد الدم في عروقه وتوقف قليلا قبل أن يواصل سيره" (الرواية، ص ٤٠٦).

نشير أخيرا، إلى أن هناك إجماعا نقديا في المغرب حاليا[٢]، بأن غلابا هو واحد من الكتاب المغاربة القلائل الذين أرسوا دعائم الكتابة الروائية العربية بالمغرب، وبأن رواية "دفنا الماضي"، هي "أول رواية بالمعنى الأوروبي تصدر ببلادنا[٣]، و"علامة فارقة في تخلق جنس الرواية بأدبنا الحديث وانتقالا فعليا إلى التمرس بالصيغ الناظمة لها"[٤].

لكن هذا الإجماع لم يؤد بالنقاد إلى إلصاق كل ميزات الرواية الواقعية ب"دفنا الماضي"، إذ ينظر أغلبهم إلى هذه الرواية من زاوية إيجابياتها وعثراتها أيضا. فهي "رواية مصيرية (...) تصور فترة حاسمة من تاريخ المغرب الحديث (...) يهيمن فيها السارد العليم وغلبة العرض والحكي بدل التشخيص، والاستناد إلى خطية السرد والزمن، والاعتماد في بناء الحدث والشخصية على الخلفية الاجتماعية والسياسية والثقافية"[٥].

---

(١) نفسه، ص٧٤.

(٢) انظر مثلا أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، (التكوين والرؤية)، مطبعة المعارف الجديدة، ط١، ٢٠٠٠. وانظر أيضا عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب). شركة النشر والتوزيع المدارس، ط١. ٢٠٠٠.

(٣) عبد الحميد عقار، نفس المرجع، ص٢٤.

(٤) أحمد المديني، م.س.، ص٢٦٤.

(٥) عبد الحميد عقار، م.س.. ص٢٤.

خلاصـــــة :

هناك شبه إجماع نقدي بالمغرب على أن رواية "دفنا الماضي"، رواية قومية تُعنى بمسألة الهوية. مما يدل، على أن المادة الحكائية في هذه الرواية قد استجابت لأفق انتظار أغلبية النقاد المغاربة، بغض النظر عن مؤاخذات النقاد الايديولوجيين على طريقة تناول الروائي لهذه المادة.

أما الشكل الحكائي، فقد اختلف النقاد في تقييمه. والحال أن غلابا قد استطاع أن يؤسس للنوع الروائي بمفهومه الغربي ببلادنا، إلا أن تجربته لم تسلم من قلق البدايات الذي تترجمه مجموعة من العثرات الفنية. وهذه العثرات هي التي تستوقفنا، ونحن نستحضر عملية ترجمة رواية "دفنا الماضي" إلى نسق ثقافي يزخر بالنماذج الروائية التقليدية الناضجة والمكتملة فنيا. ناهيك عن تاريخ الترجمة المتأخر(١٩٨٧)، فالمترجم يقدم للقارئ الأجنبي الجاهل في المجمل بحركة الرواية وبمستجداتها في المغرب والعالم العربي، رواية متعثرة فنيا تصدر عن تصور يفترض وجود قواعد وأصول ثابتة للجنس الروائي، في زمن تعيد فيه الكتابة الروائية لنظر باستمرار في المسلمات والثوابت، وتؤكد في الغرب كما في الشرق، أن الرواية عالم منفتح على التجاوز والتحول!.

الفصل الثاني

الرواية الجديدة غير التراثية

المبحث الأول

التجاوز المؤسس : "الغربة" لعبد الله العروي،

و"الخبز الحافي" لمحمد شكري

١- الشكل الغربي /الموهبة المغربية

تحتم علينا الملابسات التي أحاطت بكتابة رواية "الغربة"[١] قبل صدورها، إعادة النظر في علاقة الرواية المغربية بالتيار الروائي الجديد في الغرب. فاستنادا إلى التنبيه الذي ضمنه عبد الله العروي الطبعة الأولى من الرواية، والذي يشير فيه إلى أنه كتب الرواية في خريف ١٩٥٦ بعنوان "على هامش الأحداث"، ثم أعاد صياغتها كليا في صيف ١٩٥٨ وجزئيا سنة ١٩٦١، نستنتج أن "الغربة" التي تندرج ضمن ما أطلق عليه إدوار الخراط اسم "الحساسية الجديدة"، لم تكن "نتيجة لتحطيم الواقع القومي والاجتماعي على نحو خشن بكارثة ١٩٦٧"[٢]، كما سلم بذلك بعض متناولي هذه الرواية[٣]. وإنما كانت نتيجة تفاعل رؤية مستوعبة وناقدة لموجة اليأس التي سادت مغرب الاستقلال، مع شكل روائي غربي غذته فلسفة الإحباط التي أفرزتها الحرب الكونية الثانية. مما يعني أن الأدب المغربي استفاد مبكرا من التيار الروائي الغربي الجديد، وتحديدا خلال الفترة التي شهد فيها احتدام الجدالات وكثرة الإنتاج.

إن طبيعة تفاعل العروي مع الشكل الروائي الغربي، هي التي تستوقفنا أكثر في رواية "الغربة"، لأن مؤلفها أدان صراحة، في كتابه الفكري "الإيديولوجيا العربية المعاصرة"[٤]، استعارة الكتاب العرب للأشكال الغربية دون مراعاة كونها أشكالا خاضعة لأوضاع اجتماعية وزمنية خاصة، وتحيط بها حدود وأسوار غير مرئية وغير واعية[٥].

ونسجل في هذا السياق، أن رواية "الغربة" تستجيب بعمق لاستنكار العروي: "كيف نكتب مثل بالزاك في عهد بروست[٦]؟"، لأنها، أي "الغربة"، تخالف طريقة الكتابة التقليدية بصفتها نتيجة عهد مغاير، لكن المأزق يكمن في أن هذا التجاوز لم ينبثق من صلب النسق

---

(١) صدرت سنة ١٩٧١ عن دار النشر المغربية بالبيضاء وتلتها بعد ذلك الروايات الآتية: "اليتيم" (١٩٧٨)، و"الفريق" (١٩٨٦)، و"أوراق" (١٩٨٩)، و"غيلة" (١٩٩٨)، وأفة (٢٠٠٦).

(٢) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب، ١٩٩٣، ص١١.

(٣) صدوق نور الدين: عبد الله العروي وحداثة الرواية، الثقافة المغربية، ع ٤، س ١، ١٩٩١، ص٢٧.

(٤) الصادر بعد كتابة الرواية وقبل صدورها.

(٥) عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٩، ص٢٣٤.

(٦) نفسه، ص٢١.

المغربي، حيث خالف العروي نموذجا غربيا بنموذج غربي آخر. فهل يصح أن نقول إن العروي "غرَّب" دون أن نستهجن ذلك، تماشيا مع موقفه من كل من يكتب على منوال الغربيين بغض النظر عن الإطار الذي تجري فيه الأحداث؟

أم أن العروي استطاع في "الغربة" أن يطور ويطوع الشكل السردي الغربي، إلى الدرجة التي أصبح فيها يمتلك قدرة عكس "أغراضنا في البنى نفسها"(١) ؟

نطرح هذه الأسئلة، ونحن نأخذ بعين الاعتبار بأن "الغربة" هي أول تجربة روائية للعروي، وقد كتبها في سن مبكرة واعتذر تقريبا للقارئ وهو يقدمها له قائلا: "هذا التعبير المباشر الذي تلونه حساسية المراهقة أقدمه اليوم للقراء بعد تردد طويل، مشاركة مني في ضبط موضوعنا الوحيد، وهو رسم ملامح شخصيتنا القومية في زمننا هذا"(٢).

١,١ - جدة الشكل/هيمنة الفكر المغرض.

إن ما يسترعي الانتباه في تلقي رواية "الغربة" بالمغرب، هو نجاح الشكل الروائي في فرض نفسه على النقاد بشكل صادم ومثمر في نفس الآن. فقد دشن ظهور هذه الرواية في الساحة الأدبية الوطنية بداية توجيه العمل الإبداعي للناقد، نحو مناطق يتطلب منه ولوجها القيام بإعادة النظر في جهاز قراءته للعمل الروائي. ويمثل إدريس الناقوري، حالة نموذجية في هذا المضمار.

لقد اضطر هذا الناقد، الذي أبى إلا أن يغيب العناصر الجمالية في تحليله المادي الجدلي السابق لدفنا الماضي، اضطر لأن يخصص حيزا لتحليل هذه العناصر عند تناوله لرواية "الغربة"، مما تطلب منه الاطلاع على التحولات التي طرأت على الرواية العالمية منذ بداية القرن العشرين. وهكذا ساعدته قراءته ل "فوكنر" و"جويس" و"إليوت"، كما ساعدته الموازنة الضمنية التي قام بها بين أسلوب هؤلاء في الكتابة وأسلوب بلزاك وسطندال مثلا، على التعرف على أهم سمات الأسلوب التجريبي من تفكيك للحبكة التقليدية، وتداخل الضمائر والأزمنة واتخاذ اللوحات أسلوبا في البناء الروائي، مما أدى به إلى تصنيف الرواية المغربية ضمن دائرة التجريب(٣).

---

(١) عبد الله العروي، م.س.، ص٢١.

(٢) عبد الله العروي، ظهر غلاف الطبعة الأولى من " الغربة".

(٣) إدريس الناقوري، م.س.، ص ٥٣-٥٤.

إلا أن ازدراء الناقوري للمفاهيم النقدية البنيوية بحجة كونها مفاهيم بورجوازية[١] -وهي ذاتها المفاهيم التي حبذ الروائيون الجدد أن يتم تناول إبداعهم بواسطتها- جعله غير قادر على تخطي حدود معينة في تحليل التوازيات التي تقوم عليها "الغربة"، فاتهم بعض مقاطع الرواية بالإبهام والإغراق في الفكرية والاستبطان[٢]، متأرجحا بذلك بين أحكام متناقضة. حيث لم يمنعه إقراره السابق بأن "الغربة" عمل فني فاتح وجدي يتمتع بأسبقية إبداعية[٣]، من اعتبار خاصية "التذويت" في الرواية "رومانسية"، ومن النظر إلى "تفكيك الحبكة" المتجاوز للهرم الثلاثي في الرواية التقليدية على أنه "تشتيت"[٤].

وبما أن المحاكمة الإيديولوجية هي مقصد هذا الناقد، فقد عبَر لغة الرواية التي تنبه إلى أهميتها، ليرى ما يكمن وراءها استنادا إلى رؤيته الإيديولوجية الخاصة، غافلا عن أن الشكل مضمون في هذا النوع من الإبداع الروائي، وأن السرد نفسه هو الذي يصنع الحكاية ويتحكم في المعنى[٥]. مما أدى في النهاية إلى وقوع صدام بين قوة الشكل في "الغربة" وقناعات المتلقي الإيديولوجية الجاهزة، انتهى بانتصار الشكل.

لقد ركز الناقوري على المطابقة بين حياة الكاتب ومقولاته الفكرية وحياة البطل إدريس ومقولاته، ليتوصل إلى أن رواية "الغربة" هي مجرد تكريس لدور الطبقة الصغرى ودفاع عن منظوراتها[٦]، دون أن ينتبه إلى تعارض هذا الحكم، مع اعتباره "الغربة" قصة مضادة لسير التاريخ ومحاولة تتسم بجرأة رؤيتها النقدية داخل الإنتاج الروائي المغربي[٧]. فكيف ينسجم "التكريس" مع "السير المضاد" ؟ ألا يمثل هذا الأمر قمة الصدام بين جديد الابداع والحكم الجاهز، الذي كونه الناقد استنادا إلى الانتماء الطبقي للكاتب من

---

(١) انظر في هذا الشأن مثلا: - Nathalie Sarraute: Ce que je cherche à faire, in Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui, union générale d'éditions, 1972, P38.

(٢) إدريس الناقوري، م.س.، ص ٥١.

(٣) نفسه، ص٥٠.

(٤) نفسه، ص ٥١.

(٥) انظر في هذا الشأن: - Claude Ollier: Vingt ans après, in Nouveau Roman, Hier, Aujourd'hui, Op.cit

(٦) إدرسي الناقوري، م.س.، ص ٥٩.

(٧) نفسه، ص ٥٢.

جهة، وإلى فهمه الخاص لمؤلف "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" و تبنيه للانتقادات الموجهة إليه من جهة أخرى؟

نظن الأمر كذلك، ونظن أيضا أن رواية "الغربة" أربكت الناقد وأحرجته، فدفعته إلى إنتاج أحكام قيمة تقوض نفسها بنفسها. وقد وصل به الأمر، إلى حد نعت مواقف الرواية بالطوباوية والرجعية[١]، أي بالصفات التي يلصقها بالبورجوازية الصغيرة، في الوقت نفسه الذي أشاد فيه بموقف البطل إدريس الرافض والمعارض لأحداث الفترة، وبجرأة الروائي الذي تناول الماضي من أفق المستقبل![٢] ؟

وتمثل موضوعة الغرب القضية الكبرى في قراءة الناقد لرواية "الغربة". فبالاستناد إلى حساسية موقفه من الازدواجية الثقافية للبطل إدريس، وإلى تخمين أن تكون شخصية مارية هي المثال الذي يدعو إليه العروي، يرى الناقوري أن "الغربة" رواية تستمد خصوصيتها المحلية والإقليمية من انحيازها الصريح للغرب، تحت ضغط ظروف موضوعية تحيل على واقع الاستعمار السابق والتخلف الآني الملازم[٣]. غير أنه يستدرك بعد ذلك قائلا إن العروي الذي يدعو إلى تمثل مكتسبات الحضارة الغربية، يدعو أيضا إلى تكييفها مع المعطيات الوطنية أو القومية[٤].

وإذ نسجل تعارض الإقرار بانحياز رواية "الغربة" إلى الغرب، مع الاعتراف لمؤلفها بالدعوة إلى تكييف المكتسبات الغربية، نلاحظ أن الناقوري الذي أبان في قراءته للرواية عن رفضه العميق لسلطة النموذج الغربي، وعن احتراسه من إيديولوجيته، لم ينتبه إلى أن هذه الإيديولوجية متضمنة في أدوات القراءة التي يستخدمها بانتقائية. فالنظرية النقدية الماركسية التي يحاسب الإنتاج الروائي على أساسها، هي نظرية اكتسبت صفة الكونية من منطلق فلسفي غربي.

إن الناقوري الناقد لا يقف، في نظرنا، على أرضية نظرية صلبة تسمح له باتهام العروي بالدعوة إلى جعل النموذج الغربي نموذجا كونيا، خاصة وأننا لانجد ما يبرر هذا

---

(١) إدريس الناقوري، م.س.، ص ٦٠.
(٢) نفسه، ص ٥١-٥٦-٥٧.
(٣) نفسه، ص ٦٠.
(٤) نفسه، ص٦٠.

الاتهام سواء في المؤلف الفكري للعروي الذي طرح أسئلة أساسية على الواقع العربي، أم في إبداعه الذي نظر من خلاله إلى الغرب من باب مكتسباته وأزماته أيضا. كما نظر إلى الذات من باب الازدواجية المفروضة عليها، والتي أدت بها إلى فقدان البوصلة بسبب الخيبة الحضارية التي تعيشها:

> **".. قبلت بصدر رحب بوصلة الغير وأنا أعلم أني باستعمالها سأبتعد عن كل مغيار حسود.. أما أنت فكنت تعتقد أنك في غنى عن كل هذه الآلات ولم تنتبه لتقلبات أسمائنا واشجارنا وأحوالنا.. كنت أستهزئ بك وأعدك في زمرة الملاعين المتخلفين في المناحي ينظرون من بعيد إلى القوافل تنحدر في الوادي عند الغروب وهم يتميزون من الغيظ. ثم انهد عزمي وتغير رأيي من أثر الضعف وذابت قواي كالجليد تحت أشعة الواقع. ويوما، يوم ترفع وكبرياء، نظرت إلى البوصلة وقلت: ليست ملكا لي، إني الآن في عهد الرجولة وعلي أن أتكل على نفسي فطرحتها أرضا ووقفت في مفرق الطرق عاطلا أعزل. وفجأة ذكرتك، ذكرت الأعمى الذي لا ينزلق وجئت إليك فراشة يجذبها مصباح.. ثم كان ما كان ... استولى عليك الصمت يا إدريس.. أمام صراحتي المتفجرة سقط في يدك. (الرواية، ص ١٠٧)**

وقد حاول العروي أن يمنح القارئ بعض مفاتيح فهم عمله الروائي في الطبعة الأولى من "الغربة"، حينما ربط هذه الرواية بكتاب "الايديولوجيا العربية المعاصرة" مركزاً على الازدواجية المفروضة على الإنسان المغربي في قوله: "درست منهجيا علاقة الماضي بالحاضر في أذهان العرب المعاصرين، كما حاولت أن أحدد مدى تأثير التنظيمات الاجتماعية العتيقة في حياة مغاربة اليوم. لكن الدرس المنهجي سبقه تصوير مباشر لازدواجية العقل والذوق والإحساس التي عرفها كل من عاش في مجتمعنا مرحلتين تاريخيتين واغترف من ثقافتين متنافرتين"(١).

---

(١) عبد الله العروي: ظهر غلاف الطبعة الأولى من "الغربة".

٢,١ - جهاز الإبداع / جهاز التلقي.

لقد ساهمت "الغربة"، بسبب جدتها وتوقيت صدورها، بشكل فاعل في الكشف عن أزمة التلقي النقدي ببلادنا، وتتمحور هذه الأزمة في تجاهل التلازم بين طبيعة ووظيفة الأدب تحت تأثير ضغط المد الإيديولوجي في مغرب السبعينيات والنصف الأول من ثمانينيات القرن العشرين من جهة، وفي التهافت على مناهج تخدم هذا المد دون الالتفات إلى عثرات تطبيقاتها وتحذيرات روادها من جهة أخرى.

نستغرب مثلا، ونحن ندرس التلقي السوسيولوجي لرواية "الغربة"، تجاهل حميد لحميداني للدراسة التي قام بها لوسيان غولدمان لأعمال كل من نطالي صاروت وآلان روب غرييه[١]، وقد كان من شأن اطلاعه عليها وعلى نتائجها أن يغير مسار قراءته. إذ كان سيكشف له عن قصور البنيوية التكوينية في النفاذ عميقا إلى كنه الابداع الروائي الجديد، الذي ينظر إلى الواقع المتعدد، ليس فقط في حركيته وتغيره كما تفعل البنيوية التكوينية، وإنما في ضبابيته وفراغاته وبياضاته وفي زئبقيته أيضا. مما كان سيؤدي به إلى إعادة النظر في جهاز قراءته الذي يفتقر إلى معلومات كافية عن خصائص الرواية الجديدة، كما كان سيؤدي به لا محالة إلى تأويل "الغربة" دون اللجوء إلى أحكام القيمة التي أنتجها تحديدا تمسكه بالمبدإ البنيوي التكويني، الذي يفيد تعامل الروائي مع الواقع من خلال رؤية الجماعة التي ينتمي إليها.

سعى لحميداني إذن إلى تحديد رؤية العروي للعالم من خلال "الغربة"، فاصطدم بحاجز الشكل. إذ طرحت الكتابة في "الغربة" مشكلا كبيرا أمام الناقد، اعترف بصعوبة تخطيه متأرجحا بين اتهام الرواية بأنها عمل غامض يولد النفور، والإقرار بعجزه كقارئ أمام هذا النص ذي التركيب الصعب[٢]، والذي تشتغل عناصر خطابه السردي بشكل يختلف عما ألفه في النصوص الروائية المغربية التي سبق له أن اطلع عليها، مع العلم أن النسق الثقافي المغربي، كان قد أفرز بعد "الغربة"، وإلى حدود قراءة الناقد لهذه الرواية، كتابات روائية تندرج في إطار التجريب، نمثل لها بنصوص سعيد علوش، وأحمد المديني، ومحمد عز الدين التازي.

---

(١) انظر، نطالي صاروت وآلان روب غرييه: الرواية والواقع، ت.رشيد بنحدو، ط١، دار قرطبة، ١٩٨٨.
(٢) حميد لحميداني، م.س، ص ٢٦٦.

وكما فرضت رواية "الغربة" نفسها على الناقوري فرضتها أيضا على لحميداني، فما كان منه إلا أن خصص وقتا طويلا لفك بنية النص.

مما دفع به في النهاية، إلى الإقرار بأن تعقيد الرواية الهيكلي ضارب في صلب بنائها الفني(١)، لاغيا بذلك النتيجة التي توصل إليها في قراءته الأولى للنص، والتي تتمثل في اعتبار لغة "الغربة" جهاز التقاط رديء ومشوش بموجات طفيلية تبتر الأخبار في مفاصلها الأكثر أهمية(٢). إلا أن عدم امتلاك الناقد للمعرفة اللازمة بفلسفة الكتابة الجديدة، كما تبلورت في الغرب وكما تفاعل معها العروي من منطلق ثقافي مغاير، حد من فعالية هذه النتيجة الإيجابية.

يذهب لحميداني إلى أن التقنية المعقدة في "الغربة" ضرورة، وإلى أن العروي لم يكن له الخيار في أن يفعل غير ذلك٣! مما يدل على أن هذا الناقد، الذي بذل مجهودا كبيرا لإرجاع تقنيات الكتابة في "الغربة" إلى ما اعتبره حالتها الطبيعية، يحاول أن يجد مبررا لهذا النوع من الكتابة استنادا إلى جهاز قراءته ومعرفته الخاصة "بقوانين" الكتابة الروائية. وهكذا نجده يعتبر التعقيد والغموض في رواية "الغربة" مجرد تورية أملاها الظرف السياسي المغربي في السبعينيات، أي مجرد عَرَض لا جوهر. مما يتنافى مع جوهر الإبداع الروائي الجديد الذي يقوم على التسوية بين لغة الرواية و لغة الشعر من جهة، ومع موقف العروي الخاص من اللغة من جهة أخرى، إذ يرى هذا الأخير أن اللغة هي عالم الفنان وأن الرواية تُعنى بقضايا التعبير وتحديدا بقضايا اللغة. وإلى هذه الرؤية التي لا تفصل بين اللغة الروائية والموضوع الروائي، يمكن رد ما يلمسه قارئ إنتاجات العروي الروائية من غموض ولبس :

> **اسمعي يا مارية، علمونا وأكدوا لنا أننا رأس الدنيا وقطب المدار، كل شيء ينبع منا وينحدر إلينا. لكنهم لم يحسبوا حسابا للملل والقنوط، يوم يتساءل المرء: إذا كان الوفاق المنشود يتحقق والخصوم في القبور رفات تعاقبت عليها طيور وأفلت عليها**

---

(١) حميد لحميداني، م.س.، ص ٢٦٤.

(٢) نفسه، ص٢٧٢.

(٣) نفسه، ص ٢٧٤.

شموس، أي فائدة وأي عزاء وعلى م نعتمد إلى يوم يبعثون... قد ضاقت بي الأرض على سعتها وغدوت أنا المنبوذ أينما اتجهت. إني محتاج إلى يد مساعدة..". (الرواية، ص ٢١)

إن هاجس الناقد، هو تقديم فهم صحيح للعمل[١]، وبما أنه لم يستطع التوصل إلى الحدث الذي ترتكز عليه "الغربة" من خلال الغربة نفسها[٢]، فقد دفع به هذا الهاجس، الذي لا يأخذ بعين الاعتبار انعدام وجود فهم قار وثابت للنص الأدبي، إلى الاستعانة بقراءة الناقوري للغربة وبالتأويل الإيديولوجي لمؤلف "الإيديولوجيا العربية المعاصرة"، لكي يستنتج في نهاية تحليله للرواية بأن العروي يدافع من خلال "الغربة" عن دور البورجوازية الصغيرة باعتبارها حارسة أمينة على القيم الإجتماعية العامة.

واستنادا إلى هذا الاستنتاج، وإلى كل التناقضات التي تتضمنها قراءة لحميداني، نتساءل كيف توصل هذا الناقد بعد ذلك إلى أن "الغربة" توفقت في التناول التركيبي والشمولي لفترة حرجة من تاريخ المغرب، لم تتجرأ الروايات التي سبقتها على تناولها؟ وكيف اهتدى إلى أن رواية العروي قدمت انتقادا للغرب وحللت الأزمة الحضارية من مستوييها المادي والقيمي[٣]؟

إن ما نود التوقف عنده الآن، هو التأثير الذي أحدثه الإبداع الروائي الجديد في هذا الناقد، ابتداء بالغربة ووصولا إلى الروايات الصادرة في العقد الثمانيني من القرن العشرين. حيث ساهم اضطراره للوقوف طويلا أمام الشكل الروائي أثناء دراسته للغربة، في لجوئه لاحقا إلى مناهج أخرى طلبا للمساعدة على فهم الظاهرة الروائية الجديدة بالمغرب. وهكذا سيجمع لحميداني -عند تناوله لبعض الإبداعات الروائية المغربية الجديدة، بما فيها "الغربة"- ما بين مبادئ المنهج البنيوي والنفسي والبنيوي التكويني، مراعاة منه لخصوصية النص الأدبي وتعدد منطلقاته.

ومن الملاحظ، في هذا السياق، أن لحميداني ربط في دراسته الثانية للغربة[٤] بين مفهومي الواقعية والأسطورة، إلا أنه اهتم أكثر بكيفية اشتغال الأسطورة داخل النص، من

---

(١) حميد لحميداني، م.س.، ص ٢٧٣.

(٢) نفسه، ص ٢٧٢..

(٣) نفسه، ص ٢٨٦-٢٨٧.

(٤) حميد لحميداني: في التنظير و الممارسة (دراسات في الرواية المغربية)، دار قرطبة، ط١، ١٩٨٦.

خلال الربط بين علاقة التباعد ما بين المولى شعيب وعائشة البحرية في الأسطورة، وعلاقات الذكورة والأنوثة المستحيلة في الرواية[1]:

إني أراك يا لارة في ذاك الصيف المكفهر تقرأين الصحف وتقصدين موعده بخطى متراخية كالعجوز، في كل خطوة تحزنين أو تفرحين "أذهب ..أبقى". وأتخيله قد لمحك من بعيد تعدين الخطوات في وسط الساحة تحت الأسد الحجري فيتخاذل ويتعود على اليأس من قبل أن تجلسي بجانبه وتقبليه على الشفتين. من أول وهلة وهو ينتظر حكمك القاسي رغم الأسئلة العادية والأجوبة العادية : إني ذاهبة.. نعم إني ذاهبة. لا ينفع الجحود ولا الندم (...) كذلك خاطبته وملامح وجهه المصفر لا تبين كأن الحياة تجمدت في عروقه.

"أمري وأمرك سيان يا لارة، لم تكن الحرب هي السبب ولا الهمسات في قلب الظلام على ظهر السفينة، إنما هو فتور دفعنا إلى التأجيل وانقلب التأجيل رفضا بدون أن ندرك كيف تم التغيير. ها الوجه عاطل واليد عارية ولا ندري السبب". (الرواية، ص ٢٤-٢٥)

وبهذا يؤكد الناقد أن الأدب هو بكل بساطة إبداع وليس خطابا إيديولوجيا، وأن اشتماله على عنصر الإيديولوجيا لا يعني بالضرورة تطابق رؤية الكاتب مع رؤية الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فالإبداع يقود الأديب "نحو التزامات من نوع آخر، ربما تسخر من اختياراته الواعية في حياته اليومية المألوفة"[2]. مما يفيد أن لحميداني قد اقترب في قراءته الثانية للغربة، من فهم الظاهرة الروائية الجديدة التي حاول غربيه تلخيصها في قوله : "(...) نحن الكتاب، لا ننطلق من تأويل جاهز لهذه الطريقة الخاصة في وصف الأشياء. وما على الذين يستطيعون شرح رؤيتهم للعالم إلا أن يكتبوا دراسة فلسفية وبحثا سوسيولوجيا. أما عمل الروائي، فهو دوما عمل معقد وغامض، أو هو، كما قالت Nathalie Sarraute، بحث متواصل لكنه بحث عن شيء لا يعرف كنهه"[3].

---

(١) نفسه، ص ٣٩.

(٢) حميد لحميداني، م.س.، ص ٣٠.

(٣) نطالي صاروت و ألان روب غرييه، م.س.، ص ٣٢.

نستنتج مما سبق، أن أهمية الإبداع الروائي الجديد بالمغرب، لا تنبع فقط من تعرية واقع هش وكيان مهتز، وإنما تنبع أيضا من كون انفتاح هذا الابداع واحتضانه لفضاءات وعلامات غير مسبوقة شكّل مرآة رأى فيها النقد في المغرب قصور الأدوات التي يتسلح بها وعجزها عن مسايرة تطور وانفتاح النوع الروائي. فهذا النقد الذي نصب نفسه إلى حدود أواخر السبعينيات، سلطة ضاغطة ترسم للمبدع خريطة الإبداع وتعرفه بالتيارات والاتجاهات الأدبية، وجد نفسه مضطرا لتجديد أدواته والتخلي عن دوري القائد والجلاد، أمام آلية التدارك التي نهجها الروائيون المغاربة للنهوض بالنوع الروائي في المغرب.

٣,١ - الشكل : تقنية أم مأزق؟

يعتبر "الشكل" محور قراءة أحمد اليبوري لرواية "الغربة"(١)، استنادا إلى ترسانة منهجية متنوعة، تترجم ما تزخر به الساحة الأدبية الوطنية من مناهج مستوردة في مغرب التسعينيات من القرن العشرين من جهة، ومدى استيعاب الذات المغربية المتلقية لها من جهة أخرى.

يستهل الناقد اليبوري دراسته للغربة بتحديد ما ينتظره القارئ العربي من هذه الرواية، في ضوء اطلاعه (أي القارئ) على مواقف العروي في كتاباته الفكرية من الرواية العربية التي لم تخرج، في نظره، من إطار السيرة الذاتية والرتابة والتجريد، وعدم الدقة لتصل إلى مستوى الرواية الكلية الشاملة(٢). فالقارئ العربي الذي يقدم على قراءة "الغربة"، بعد قراءة مؤلفات العروي الفكرية، سيبحث فيها ولا شك عن أجوبة للأسئلة التي طرحها الكاتب على الرواية العربية، أي عن جديد الكاتب المفكر من خلال إبداعه الروائي(٣). وقد قدم الناقد بفعل تمرسه في الميدان إجابة ضمنية عن تساؤل القارئ المفترض قبل أن يقوم بتحليل العناصر البنائية المهيمنة التي تساهم في تحديد دينامية نص "الغربة"، حينما تطرق بشكل عام إلى دور العروي في تحديث الرواية المغربية بواسطة استعمال تقنيات مستوردة من الغرب، ونفى صفة "المأزق" عن الشكل في "الغربة"(٤). مما

---

(١) أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٣.
(٢) نفسه، ص ٤٣-٤٤.
(٣) نفسه، ص ٤٣.
(٤) نفسه، ص٤٤-٤٥.

يعني، الاعتراف للعروي بتكييف التقنيات الغربية مع متطلبات الكتابة بلغة تختزن الثقافة الأم.

وإذا كان اليبوري لا يصرح بذلك في دراسته، فإن تأويله لموضوعة الغرب في الرواية يزكي استنتاجنا. إذ يعارض هذا الناقد الرأي القائل إن رواية "الغربة" تنحاز إلى الغرب، ويرى في المقابل أنها قدمت الغرب بصفته جزءا من بنية عامة[1]. أي بصفته عنصرا يتحدد به ومعه معنى النص الروائي المتمثل، في نظره، في:

أ- رفض الغرب الاستعمار:

"أنسيت يوم كنا نقتل في كل لحظة من حياتنا، في المدارس والدكاكين، في الشارع وفي المقهى، يعترض لنا الموت شخصا ويفقدنا الأمل ثم يذهب لأكل شهي وفراش وثير. ماذا كنت تفضل، أن ننتحر وتزدحم المقابر بنا ثم تنقلب بعد أربعين سنة حقولا خصبة؟ وهل قتلنا؟ إنما جابهنا نوعا من الفتك بنوع آخر؟ إذا قلت إن أبناء الحقد والبغضاء يكبرون نحافا غير متكاملين أجبناك أننا لا نتعدى المطالبة بالحياة فقط". (الرواية،ص ٢٢)

ب- إدانة الواقع- التخلف :

لما وصل شعيب إلى الباب خرج في ضوء الصباح وسمع رجلا يقول :

" ألم أقل لك أن نجمهم إلى أفول".

فرد عليه بدون وعي:" ونجمك أنت في مكانه لا يتحرك". (الرواية، ص ٤١)

ج- نبذ الماضي – الكتب الصفر:

تجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن موقف الرواية من الماضي- الكتب الصفر ليس هو النبذ وإنما إعادة التقييم :

---

(١) أحمد اليبوري، م.س.، ص٥٣.

أجل يا صديقي.. هذه الكتب الصفر، في عنائها لذة، وفي عمقها نعمة. منها انتهلت أول مرة، وإليها أعود عندما تعجزني الحيلة، تقول إني لست وفيا لها حقا، وإن الكتب البيضاء الملونة قد كيفت عقلي ونجرت قلمي بدون وعي مني. لعلك على صدق. إنما أتحسسها علني أجد فيها راحة الضمير.. آه .. لو كنت كامل الإحساس..". (الرواية، ص ٩-١٠)

ويشكل تحليل اليبوري لبعض التقنيات التي وظفها العروي في "الغربة"، إجابة ضمنية إضافية عن كيفية تعامل هذا الروائي مع الشكل الغربي، استنادا إلى نظرته التركيبـــية إلى الغرب. فرواية "الغربة" كما يوضح الناقد، رواية تزخر بتوظيف تقنيات حديثة في الكتابة، تكشف طريقة اشتغالها عن الجهد الكبير الذي بذله العروي لتطويعها. حيث تتداخل الأزمنة لتؤدي في النهاية إلى التباس وظيفة الماضي والمستقبل، وتتعدد الأصوات السردية - العاكسة لاختلاف وجهات النظر وتنوعها- في تجانس لتشكل جميعا صدى للصوت الأسطوري الأصل: صوت المولى شعيب وللاعائشة البحرية.

أما اللغات، فهي إذ تعكس قدرة الجنس الروائي على تمثيل تعددية وسائل التعبير، تترجم في المقابل رغبة الروائي المغربي في التأصيل من خلال جعل لغة التصوف جسرا رابطا بين أمشاج اللغات، الدارج منها والفصيح والسوقي والشعري والفلسفي والشعبي[١]:

"هكذا قالت لارة. إن الكائنات إلى اتحاد وحلول" (الرواية، ص ١٥) .

وقد أطرت هذه التقنيات، التي جعلت من النص بؤرة للمحتمل واللايقين، تقنية الانشطار التي تتطلب وجود محكي رئيسي تتفرع عنه محكيات صغرى تنير معناه وتتيح من بين ما تتيحه انفتاحا أكبر على المحتمل.

والجدير بالذكر، أن اليبوري استعان بحكايات ألف ليلة وليلة لقراءة محكي المرأة التي قتلت زوجها في ليلة زفافها، باعتباره يقدم صورة مخالفة للصورة التي ترسبت في الذاكرة العربية عن شهرزاد وشهريار[٢]:

---

(١) أحمد اليبوري، م.س.، ص ٤٨-٤٩-٥٠.

(٢) نفسه، ص٤٧.

وهل يتزوج أمثال الممرضة التي روت يوما أروع قصة غرامية، قصة امرأة قتلت زوجها ليلة الزفاف خيفة أن تخيب آماله فيها. (الرواية، ص ١٩)

ويفيد اشتغال التراث بطريقة خفية في الرواية، بأن العروي الواعي بأن معدن السرد ليس غربيا، واع في ذات الوقت بحاجة الروائي العربي إلى استيعاب التقنية الغربية في مجال الرواية وإلى التسلح بالحذر أثناء تعامله مع التراث. وقد أدى هذا الحذر بالعروي إلى خلخلة متقنة للبنيات الغربية، نلمسها بوجه خاص في نصوصه الروائية الموالية، ففي رواية "أوراق" أو سيرة إدريس الذهنية، قابل هذا الروائي بين المفهوم الغربي للسيرة ومفهومها عند الشرقيين[١]. أما في رواية "الفريق"، التي تمثل إضافة نوعية لمؤلفات الكاتب، وللرواية العربية بوجه عام، فقد مزج بين التقنيات الحديثة في الكتابة الروائية وتقنيات مأخوذة من التراث السردي العربي[٢]، كالمزج مثلا بين تقنيتي الانشطار والنسبية في وجهات النظر.

---

(١) انظر عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي)، دار توبقال للنشر،ط٢،١٩٩٩، ص٦٩-٨٠.

(٢) انظر عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، م.س.. ص٣٠-٦١.

خلاصـــــة:

تعكس قراءة "الغربة" إثر صدورها في سبعينيات القرن العشرين، القضية التي كانت تمثل آنذاك الشغل الشاغل بالنسبة للمثقفين المغاربة : قضية الأصالة والمعاصرة. حيث تترجم مواقف بعض النقاد المتشددين وغير- المستوعبين لعلاقة العروي بالغرب، وعي الذات المغربية بقوة النموذج الغربي وخوفها العميق من الاستلاب.

أما القراءات النقدية التالية لهذه الفترة، فقد خلصت إلى أن رواية "الغربة" التي تنبني على رؤية الذات المغربية للخيبة الحضارية من زوايا الواقع و التراث والغرب، رواية تقدم على مستوى الشكل استفادة الرواية المغربية من الرؤية التي ترفض الغرب مالكا للحقيقة ونموذجا مطلقا، وترفض التراث جسدا محنطا غير قادر لا على محاورة الذات الحاضرة و لا على محاورة الآخر. مما يعني، أن رواية "الغربة" نتاج ناجح لآلية التدارك في مجال الكتابة الروائية بالمغرب والعالم العربي، فهي تعكس عمق فكر وتنم عن موهبة روائية تبحث للموضوع العربي – رسم ملامح الشخصية القومية العربية – عن شكل روائي يحتويه من منطلق استيعاب التقنيات الروائية العالمية الحديثة من جهة، والبحث في التراث السردي العربي عما يحقق أصالة الإنتاج الروائي العربي من جهة أخرى.

ولعل الرهان الملح المطروح على هذه الموهبة، هو خلق التوازن الضروري بين العمق والمقروئية.

٢- إبداع شطاري بأسلوب مغربي

تزامنت ولادة الرواية المغربية باللغتين العربية والفرنسية مع تصعيد النضال ضد المستعمر الفرنسي، لذا كانت ردة فعل القارئ المغربي عنيفة تجاه كل إنتاج تراءى له أنه لا ينبض بروح الوطنية، أو يسيء بشكل من الأشكال إلى الثقافة الأم. ورغم أن هذا النوع من التلقي يجد تبريره في حساسية المرحلة التاريخية التي أفرزته، إلا أنه ساهم بشكل كبير في توجيه الحركة النقدية الوليدة صوب تقييد حرية الإبداع، وجعل محاكمته ومصادرته أمرا مألوفا.

ونظن أن ردة الفعل تجاه "الخبزالحافي" لمحمد شكري، تفوق من حيث الضراوة كل ردود الأفعال السلبية التي نتجت عن تلقي بعض الإبداعات المغربية التي سبقتها في الظهور[١]. حيث حصدت هذه السيرة الذاتية الروائية - التي أفرطت في الحديث عن الجنس أثناء تشخيصها للواقع المغربي القاسي - رفض دور النشر المغربية والعربية لمدة عشر سنوات من كتابتها[٢]، واقترنت بالفضيحة الأخلاقية بعد أن تمت ترجمتها إلى اللغة الفرنسية[٣]. وحينما تكفلت دار النجاح الجديدة بنشرها، طالب البعض بإحراق الكاتب، وتمت مصادرتها بعد فترة قصيرة من تداولها في السوق المغربية، ولم تظهر مجددا في المغرب إلا في المعرض الدولي بالبيضاء عام ٢٠٠٠[٤].

في مقابل هذه الضجة الإعلامية والمحاكمة الأخلاقية، أو ربما بسببهما، حظيت "الخبز الحافي" بإقبال عدد كبير من القراء، فطبعت في أكثر من عشرين ألف نسخة خلال الفترة القصيرة التي أعقبت صدورها، وهذا رقم قياسي في تاريخ الرواية المغربية بالعربية التي تشكو من محدودية القراءة بسبب عوامل متداخلة، نذكر منها على سبيل

---

(١) نخص بالذكر رواية إدريس الشرايبي "الماضي البسيط"، م.س.

(٢) كتبت الخبز الحافي سنة ١٩٧٢، إلا أنها لم تصدر بالعربية سوى سنة ١٩٨٢، عن مطبعة النجاح الجديدة. وقد تلتها في الصدور بعد ذلك الروايات الآتية: "السوق الداخلي" (١٩٨٥)، و"الشطار" أو "زمن الأخطاء" (١٩٩٢)، و"وجوه" (٢٠٠٠).

(٣) ترجم بول بولز سيرة شكري إلى اللغة الانجليزية سنة ١٩٧٢، أما الترجمة الفرنسية فصدرت عن دار فرانسوا ماسبيرو سنة ١٩٨٠.

(٤) رغم أنها صدرت في لندن عن دار الساقي (Saqi Books) منذ سنة ١٩٩٣.

المثال – إلى جانب العزوف العام عن القراءة – تفاوت القيمة الفنية للروايات المغربية في مقابل منافسة الإنتاج الروائي المشرقي.

وقد ساهمت هذه العوامل مجتمعة، في أن تصبح "الخبز الحافي" علامة بارزة داخل الحقل الروائي المغربي، وفي أن يصبح م.شكري كاتبا مشهورا اقترن اسمه إلى الأبد "بخبزه العاري من كل غموس". إلا أن فرادة "الخبز الحافي" تكمن بالأساس في كونها إنتاجا أدبيا طليعيا، خلخل إلى جانب إنتاج السبعينيات الطليعي مفهوم الكتابة السردية بالمغرب، وساهم بدوره في تخليص النقد الروائي من سلطة الاعتبارات الإيديولوجية.

وفي هذا السياق، نخالف لحسن موزوني[١] الرأي بخصوص تهميش البحث الأكاديمي لهذه السيرة الذاتية، على غرار تهميشه لإنتاجات كل من محمد لمرابط وادريس بن حميد الشرهادي، لأن "الخبز الحافي" أثارت فضول المثقفين المغاربة بسبب مصادرتها و أسلوب كتابتها أيضا، فأولوها اهتماما كبيرا تترجمه كتاباتهم النقدية والبحوث الجامعية التي يؤطرونها.

ولعل اللافت للنظر في التلقي الأكاديمي للخبز الحافي، تعدد المنطلقات النقدية والحرص الشديد على رد الاعتبار للرواية في غياب المحاكمة الايديولوجية، و إن كان ذلك لا يعني غياب التناول الايديولوجي.

٢,١– السيرة القاسية.

تعتبر دراسة عبد القادر الشاوي[٢]، من الدراسات النقدية الأولى التي اهتمت بعمق بنص "الخبز الحافي" لشكري، إثر صدور ترجمته الفرنسية. إلا أن هذه الدراسة التي اعتمدت على الترجمة بدل الأصل، الذي لم يكن قد صدر بعد، طابقت بين النصين الأصلي والمترجم حينما تجاهلت عمل المترجم وربطت الصلة مباشرة بالمؤلف.

---

(١) انظر كتابه: Le roman Marocain de langue française. Eds. Publisud, 1987 -

(٢) عبد القادر الشاوي: سلطة الواقعية (مقالات تطبيقية في الرواية والقصة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١.

ركز الناقد الشاوي في دراسته "للخبز الحافي"، على الطريقة الواقعية المباشرة التي تحكي بها الذات تجربتها، باعتبارها طريقة غير معهودة في الأدب العربي[١]:

حين يشتد علي الجوع أخرج إلى حي "عين قطيوط"، أفتش في المزابل عن بقايا ما يؤكل.

وجدت طفلا يقتات من المزابل مثلي. في رأسه وأطرافه بثور حافي القدمين وثيابه مثقوبة. قال لي :

-مزابل المدينة أحسن من مزابل حينا. زبل النصارى أحسن من زبل المسلمين. (الرواية، ص ٧)

وإذا أخذنا بعين الاعتبار الانتقادات التي وجهها الشاوي للنقد الواقعي في المغرب من جهة[٢]، وتساؤله بخصوص ما يميز سيرة شكري عن غيرها من جهة أخرى، سنفترض ولا شك بأن هذا الناقد سيخص بالتحليل جديد "الخبز الحافي" بصفتها كتابة روائية سير -ذاتية، تعارض الكتابة السير- ذاتية التقليدية العربية في منطلقاتها وأهدافها وأسلوبها. لكن قراءة الشاوي، التي نصت في البداية على أن سيرة شكري القاسية سيرة منتقاة، وإعادة تشكيل لأحداث ماضية وفق زاوية رؤية متطورة كما تدل على ذلك مجموعة من التأملات، من بينها:

"فكرت : كيف ستصير حياتنا في المستقبل لو كان محكوما علينا أن نقضي كل حياتنا في هذا الوضع وفي هذه الحجرة؟ لا شك أننا سنظل نحكي عن حياتنا حتى نمل ماضينا وحاضرنا ثم ننساهما. ربما سنشك أننا قد عشنا وكنا أحرارا. قد نفكر أيضا أننا ولدنا في هذه الزنزانة وعلينا أن نموت فيها. يا له من صمت أبدي! سنختفي الواحد إثر الآخر. أتعسنا هو من سيبقى الأخير في الاختفاء. يا لها من حياة!". (الرواية، ص ٢٠١)

---

(١) نفسه، ص٢٧٤-٢٧٥.

(٢) بصفته "يراهن على حكم القيمة ويصنف النص الروائي بحسب الانتماء الإيديولوجي للكاتب، ويفصل آليا ما بين الشكل والمضمون ويربط النص بالمرجع الخارج- نصي، مما يؤدي إلى إغفال العنصر الفني الجمالي وتكريس العلاقة المرآوية ما بين النص والواقع" (المرجع السابق، ص٣٤-٣٥).

غيبت بعد ذلك (أي القراءة) جمالية كتابة السيرة، وصبت اهتمامها على المضمون. إذ اهتم الناقد في المجمل بتفكيك خطاب السيرة - الرواية، بالتركيز على أهم المحطات فيها من خلال مستويات الخطاب (الطفولة، والتاريخ، والقيمة الاجتماعية) ومستويات السيرة (المجاعة، والوسط، والاحتلال). مما أدى به في النهاية إلى السقوط في نظرية الانعكاس. فسيرة شكري، التي تعنى ضمنيا بشرح الأوضاع الطبقية الاجتماعية والاقتصادية والسلوكية والنفسية لقطاعات عريضة من جماهير الشعب المغربي، ليست بالنسبة للناقد سوى صورة عن سيرة المجتمع في بعض فتراته التاريخية. أي صورة عن الوضع المزري في شمال المغرب إبان الاستعمار الإسباني[١].

نخلص إذن، إلى أن قراءة الشاوي للخبز الحافي قراءة إيديولوجية بالأساس، سمحت له من موقع قناعاته السياسية بإدانة التفاوتات الطبقية في المجتمع المغربي، والتقسيم الرأسمالي للعمل في ظل الاحتلال الأجنبي. كما سمحت له بالتأكيد على ضرورة التحرر من ضغط سلطة المجتمع بواسطة تحصيل المعرفة، لأن هذا التحصيل هو الذي خول لشكري التحول من موقع المشرد المهمش إلى موقع الكاتب المشهور، الذي يمتلك وسائل الكشف والإدانة.

٢,٢- قومية جديدة.

يفصح إبداع شكري عن نوعه، فلا يدع مجالا للشك بأنه سيرة ذاتية. وتتجلى أهمية هذا التوثيق في تزامن الإقبال الأكاديمي على "الخبز الحافي"، مع اهتمام النقد المغربي بالكتابة السير-ذاتية نتيجة خفوت الصوت الجماعي والتأثر المتأخر بمستجدات نظرية السرد. حيث كان لدراسة فيليب لوجون (Philippe Lejeune) "الميثاق السير ذاتي" Le pacte autobiographique، عميق الأثر في تلقي السيرة الذاتية بالمغرب، أي في مقاربة وظيفة التخييل والإيهام بالواقع في الكتابة السير ذاتية. مما أدى ببعض النقاد بالضرورة إلى الاستعانة بمناهج أخرى تضفي مرونة على المفهوم السوسيولوجي المتصلب، الذي لا يأخذ بعين الاعتبار الوجوه المتعددة للمادة الأدبية. وإن كانت هذه

---

(١) عبد القادر الشاوي، م.س.، ص ٢٨٨.

المناهج - ومن بينها المنهجان البنيوي والنفسي- قد اشتغلت لمدة مجرد مساعد على إبراز الخلفية الإيديولوجية للنص السردي.

في قراءة حميد لحميداني مثلا "للخبز الحافي"[١]، نقف على وعي نظري بالعلائق القائمة بين الذات الساردة وذات الكاتب من جهة، وما بين الواقع والإيهام به من جهة أخرى. إلا أن الدراسة التطبيقية اهتمت – إلى جانب التنصيص على انتماء سيرة شكري إلى اتجاه جديد في عالم الأدب– اهتمت بإبراز مدى تلاحم الذات الفردية (الساردة/البطلة) مع الطموحات الجماعية ذات المضمون الانساني الشمولي[٢]، إذ ربط الناقد ربطا مباشرا بين رؤية الذات المفردة والطموح الجماعي، واعتبر الصورة التي تقدمها "الخبز الحافي" صورة صادقة، تتميز بشمولية استيعابها لمشاكل جيل بأكمله[٣].

إن "الخبز الحافي"، بالنسبة للحميداني، هي صوت المهمشين بامتياز وتمثيل لقضية المجتمع المغربي ومن خلاله قضية المجتمع العربي، بواسطة ما يلمسه القارئ فيها من إدانة بصيغة الجمع للثنائية الطبقية فقير/ غني:

> **"يوم جديد مع قليل من اليأس وكثير من الأحلام. سأسرق في السوق كما فعلت مع السبتاوي وعبد السلام. سأحاول قبل أن ينفذ ما بقي لي من النقود. (..) قالت لي نظرتها اللطيفة: ألا تحشم؟ خجلت وخرجت من السوق. إنه العالم يا سيدة العالم. إن الذين يملكون هم أيضا لا يحشمون. إنهم يشتروننا بأبخس الأثمان، أما أنت فلا تحتاجين إلى أن تبيعي نفسك". (الرواية، ص ١١٦-١١٧)**

أما الأسلوب الذي اعتبره لحميداني هادئا ومتحررا من كل عقد الأساليب المألوفة، فهو لا يكتسب أهميته في قراءته له إلا من كونه يعكس الفقر الذي يدفع إلى الجريمة والجوع الجنسي القاتل بجرأة غير معهودة في وسط طهراني[٤]، أي من كونه يعيد كتابة التاريخ المغربي وفق رؤية مغايرة تفضح المسكوت عنه وتجعل الإنسان المهمش بطلا.

---

(١) حميد لحميداني: في التنظير و الممارسة م.س.، ص٦٦.
(٢) نفسه، م.س.، ص ٧٠.
(٣) حميد لحميداني، م.س.، ص ٧٢.
(٤) نفسه، ص ٧٠-٧١.

وقد نتج عن طغيان الهاجس الاجتماعي في قراءة لحميداني "للخبز الحافي"، عدم التفات هذا الناقد إلى العلائق الموجودة بين "حديث اللذة" الذي يرى أن "الخبز الحافي" توحي به كبديل، وأسلوب الكتابة" الذي يخالف السائد. ولذلك اقتصرت قراءته ل"حديث اللذة"، في السيرة الذاتية المدروسة على مناقشته من الوجهة النفسية والاجتماعية، بشكل أفضى به إلى نتيجة عصفت بصفة "القومية" التي ألصقها بالرواية، وبررت دون قصد منه مصادرة الرقابة لها.

فبعد أن قارن لحميداني بين "حديث اللذة" في الرواية السيرة وأساس نظرية فرويد، التي تفسر حركة التاريخ والصراع الحضاري انطلاقا من الغريزة الجنسية، استنتج بأن "الخبز الحافي" تجعل من الدافع الجنسي الهم الأساس في حياة الإنسان، بل وذهب إلى أنها تدعو إلى التحرر الجنسي، و" تمضي في سياق الثورة الجنسية التي تنادي بها بعض التيارات الغربية على اختلاف مستوياتها"[١]، ثم تساءل متشككا بعد ذلك إن كان بإمكان نظرة تعتمد أساسا على الدافع الجنسي، أن تفسر حقيقة الأزمة التي يعانيها الإنسان في المجتمع العربي[٢] ؟.

إن مثل هذا الانزلاق الذي أدى إليه ولا شك تجاوز اختلاف الرؤى الفلسفية للمناهج التي تمت الاستعانة بها، تجعلنا نستنتج بأن الضمير الشقي الذي يحتاج إلى إعادة تركيب هو أساسا ضمير النقد.

٣,٢ - تأسيس نوع شُطاري جديد.

نبه التناول السوسيولوجي المطعم بإنجازات علم السرد، إلى أهمية "الخبز الحافي" من حيث هي كتابة، ولهذا الأمر دلالته داخل نسق أدبي عانى وما زال يعاني من البحث عن خصوصية مغربية في الكتابة الإبداعية. لكن تسليم الناقد لحميداني بأن السيرة-الرواية

---

(١) حميد لحميداني، م.س.، ص ٧٤.

(٢) نفسه، ص ٧٢.

تنتمي إلى النوع الشطاري، استنادا إلى تصريح الكاتب في الغالب[١]، لم يؤد به إلى الوقوف عند مفهوم النوع الشطاري ومدى استجابة أو تخطي إبداع شكري له.

من هنا تستقي الدراسة المحايثة التي قام بها لحسن موزوني للخبز الحافي[٢] أهميتها، فقد حاولت هذه الدراسة إبراز جديد "الخبز الحافي" على مستوى البنية الحكائية ولم تقيد نفسها بمفهوم الأدب/الشهادة وإن كانت تنطلق منه. إلا أن ما يستوقفنا بداية في تلقي موزوني للخبز الحافي، دراستها ضمن إطارين يثيران النقاش :

أ - اعتمد موزوني في دراسته النقدية "للخبز الحافي" على الترجمة الفرنسية، ورغم إشارته في بداية التحليل إلى أنه استند إلى الترجمة وليس إلى الأصل، إلا أنه ما فتئ أن جعل من الترجمة أصلا شأنه في ذلك شأن الناقد الشاوي. وعلى هذا الأساس وردت الموازنة بين شكري ومجموعة من الكتاب المغاربة الذين يعبرون باللغة الفرنسية، كأحمد الصفريوي وإدريس الشرايبي.

أيعود هذا الأمر إلى نظرة خاصة للعمل المترجم ؟ أم أن انتماء المترجم والكاتب إلى نفس الوطن، ساهم بشكل من الأشكال في محو الحدود بين الأصل والترجمة في ذهن الناقد؟

إن اندراج دراسة موزوني لنص "الخبز الحافي" ضمن إطار أعم، هو دراسة الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية، يجعلنا نستنتج بأن الدارس ينظر إلى الترجمة بصفتها كتابة، دون أن يأخذ بعين الاعتبار كون هذه الكتابة التي تسعى إلى تقليص المسافة بين النص الأصلي والقارئ في اللغة الهدف، تخلق في المقابل مسافة بين النصين المصدر والهدف.

ب - وعدم إيلاء هذه المسافة الأهمية التي تستحقها، جعل الناقد يسقط في مأزق إلغاء الحدود بين الأدبين الشفهي والمكتوب، حيث وضع موزوني "الخبز الحافي" في كفة

---

(١) محمد شكري: مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية، مجلة الآداب، ع٢ و٣، ١٩٨٠. وقد عزز هذا التصريح صدور الجزء الثاني من السيرة في البداية بعنوان "الشطار"، وهو "عنوان دال لا على هذا الجزء الثاني من السيرة فحسب، وإنما على هذا المشروع السردي المتميز كله "كما ذهب إلى ذلك صبري حافظ (انظر ص٢٢٠ من رواية الشطار، دار الساقي، ط ٣، ١٩٩٧).

(٢) - Lahsen Mouzouni , Op.cit. p. 155-181.

واحدة مع أدب طنجة[١] في ترجمته الفرنسية. ونقصد بالحدود ههنا الاختلافات البنائية بين الأدبين، ولانقصد بها اختلافات معينة في القيمة. فبغض النظر عن الاتهامات التي وجهت إلى "أدب طنجة" ومن بينها إغراقه في النزعة الإثنوغرافية، نرى أن قيمة الأدب الشفهي لم تعد في حاجة إلى برهنة، إذ أصبح واضحا الآن أن النسق الأدبي المغربي مدين لهذا النوع من الأدب بالتعبير عن هويته الثقافية وخصوصيته المغربية، التي كانت وما تزال محط نقاش كلما تعلق الأمر بالأدب المكتوب شعرا كان أم نثرا.

إن المآخذ التي ذكرناها لا تنتقص من أهمية قراءة الناقد موزوني "للخبز الحافي"، وتتجلى أهمية هذه القراءة بالخصوص في اعتماد التحليل المحايث المبني على مبدإ المقارنة، طلبا لإجلاء خصائص النص البنائية، حيث سعى موزوني في هذا السياق إلى البرهنة على أن "الخبز الحافي" سيرة ذاتية شطارية متميزة، بواسطة عقد مقارنات ما بين هذا الإبداع وبعض الروايات المغربية المكتوبة باللغة الفرنسية من جهة، وبينه وبين خصائص النوع الشطاري الإسباني[٢]، المتأثر حسب بعض الدراسات "بألف ليلة وليلة" وبأدب المكدين والعيارين العرب[٣]، من جهة أخرى.

ولعل ما يثير الانتباه في هذه الدراسة البنيوية لنص "الخبز الحافي"، تجاوزها لمستوى التلفظ في النص إلى دراسة مدلوله من جهة، وربطها ما بين داخل النص وخارجه للبرهنة على صدق شهادة شكري من جهة أخرى. مما يفيد أن دراسة موزوني "للخبز الحافي" التي تخلط بالفعل بين الشاطر التاريخي (الحقيقي) والشاطر الأدبي

---

(١) نقصد به الأدب الذي نقله بول بولز من الدارجة المغربية إلى اللغة الإنجليزية، وقد ترجم إلى الفرنسية ابتداء من سنة ١٩٦٥.

(٢) يأخذ موزوني في دراسته بالتعريف السائد للأدب الشطاري الإسباني، الذي يعتبره اسماعيل العثماني تعريفا ملتبسا ومضللا مستندا في ذلك إلى الفروقات الجوهرية ما بين الروايات الشطارية الإسبانية الثلاث التي يقع الإجماع على تمثيلها للأدب الشطاري: "حياة لاثاريوذي طورمس" لمؤلف إسباني مجهول (١٥٥٤)، وقزمان الفاراقي" (جI،١٥٩٩، وجII، ١٦٠٤) لماطيو أليمان و"النصاب" لفرانشسكو ذي كيبيضو (١٦٢٦). (انظر تحليل العثماني لأوجه الخلاف بين هذه الروايات ابتداء بأبعاد الشكل السير- ذاتي في مقاله: الأدب الشطاري (تعريف جديد لأدب قديم)، مجلة آفاق، عدد مزدوج ٦١/٦٢، ١٩٩٩، من ص١٣١ إلى ص ١٣٤).

(٣) محمد رجب النجار: حكايات الشطار والعيارين، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠. انظر بخصوص التماثلات الموجودة بين الأدب الشطاري الإسباني وأدب العيارين العرب و"ألف ليلة وليلة":

- Mahmoud Tarchouna: Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols. publications de l'université de Tunis. 1982.

(الخيالي)[1]، ليست دراسة شكلانية صرفة تفصل فصلا كليا ظاهر النص عن مضمونه وإيديولوجيته.

إنها بخلاف ذلك دليل شاهد على رغبة المثقف المغربي في أن يساهم الأدب في تغيير الواقع بكشفه عن الجوانب المعتمة فيه. فالسؤال عن وظيفة الأدب في بلد متخلف، سؤال يلازم هذا المثقف في تحليلاته وندواته ولا يرى بعض ملامح الإجابة عنه إلا في الإبداعات التي تدين هشاشة الواقع.

يتمثل جديد "الخبز الحافي" في النسق المغربي، بالنسبة للناقد موزوني إذن، في التفرد بإبراز خطورة استغلال أو قمع الرغبة الطبيعية في الأكل وممارسة الحميمية وتوجيهها وجهة غير إنسانية[2]:

"**جنون الجوع والقيظ يفقداتني رؤية الأشياء في وضوح. التقطت سمكة صغيرة** جافة ومداسة. شممتها. رائحتها مقيتة. سلختها. مضغتها باشمئزاز (...)

> **تملكتني رغبة في البكاء. ماذا أفعل مع هذا العجوز الذي مصني رغم طيبته؟ سأحقد على نفسي والناس إذا ظللت هكذا (...) أعطاني خمسين بسيطة وأنزلني قرب المكان الذي أخذني منه (...) أخرجت ورقة الخمسين بسيطة وفحصتها. أعدتها إلى جيبي. إن شيئي يمكن له أيضا أن يرتزق ليعينني على العيش". (الرواية، ص ١٠٧-١١٤)**

وقد تناول شكري هذا الموضوع الجديد بلغة مستفزة وبأسلوب جديد أيضا خلخل مفهوم الحكي في الحكاية التقليدية، وأسس اختلاف السيرة المغربية عن الرواية الشُطارية الإسبانية التي تعد هي أيضا ملحمة الجوع بامتياز. فإذا كانت الروايات الشُطارية -حسب المفهوم السائد- تستعمل نسق التأطير في حكيها بتضمين حكي في حكي آخر، فإن "الخبز

---

(١) إسماعيل العثماني، م.س.، ص١٣٦.

(٢) - Lahsen Mouzouni, op.cit., p 170-176.

الحافي" تتميز بتركيب الأحداث بواسطة التنضيد، أي بتنظيم محكيات صغيرة تتمتع باستقلالية عن الحبكة وتصل فيما بينها شخصية مشتركة ناظمة[١].

وتمتاز هذه الشخصية الناظمة في الرواية الشطارية المغربية، بكونها واعية بجذورها ولا تسعى إلى التبرجز رغم تحدياتها كما هو الشأن بالنسبة للشخصية الشطارية الإسبانية[٢]، كما أنها لاتنظر إلى ماضيها على أنه خطيئتها[٣] التي يجب أن تكفر عنها بصك الغفران[٤]. فحينما تعلن الذات الساردة في نهاية سيرة شكري " لقد فاتني أن أكون ملاكا"(ص٢٤٤)، تفعل ذلك وهي جد واعية بأن زمن الفقر والبؤس والحرمان العاطفي الذي تخبطت فيه فأنساها زمنها الخاص، هو نتيجة للعوامل الآتية:

١ - تدهور أوضاع الأسرة (لكن لماذا نهجر نحن الريف ويبقى آخرون في بلادهم؟ يدخل أبي السجن، تبيع أمي الخضر، تاركة إياي وحدي جائعا ويبقى هذا الرجل مع زوجته في منزلهما(...) ؟ لماذا لا نملك ما يملكه غيرنا ؟ (الرواية، ص ١٨)

٢ - قسوة الأب (دخل أبي. وجدني أبكي على الخبز. أخذ يركلني ويلكمني (...) رفعني في الهواء، خبطني على الأرض، ركلني حتى تعبت رجلاه وتبلل سروالي) (الرواية، ص ٦).

٣ - تخلي السماء عنها (لماذا الله لا يعطينا حظنا مثلما يعطيه لبعض الناس؟) (الرواية، ص١٢).

٤ - تعميق النظام الاستعماري للتفاوتات الطبقية الموجودة قبلا بين الأفراد (مزابل المدينة أحسن من مزابل حينا. زبل النصارى أحسن من زبل المسلمين). (الرواية، ص٧).

---

(١) - Lahsen Mouzouni, op.cit., p 155-156.

(٢) - Ibid p 164.

(٣) −Ibid, p 164.

(٤) استنادا إلى التحليل الذي قام به العثماني للروايات الشطارية الإسبانية الثلاث، يتم استثناء رواية "حياة لاثاريو ذي طورمس" من هذا التعميم.

وبما أن التسكع الناتج عن التشرد يمثل وسيلة الشخصية الشطارية في العيش، فإن فضاء طنجة الدولية يكتسي أهمية قصوى في سيرة شكري، باعتباره المبرر الأول للحكي والمساهم الأكبر في تكوين نفسية الشخصية الروائية وتحديد مسارها(١):

في طنجة لم أر الخبز الكثير الذي وعدتني به أمي. الجوع أيضا في هذه الجنة، لكنه لم يكن جوعا قاتلا". (الرواية، ص ٧)

بل إن تأثير هذا الفضاء بكل ملابساته التاريخية والاجتماعية على شكري الطفل، هو الذي ساهم بقوة في نظر الناقد في إفراز نوع شطاري عربي جديد. مما يدل على أن اطلاع الكاتب على الرواية الشطارية الإسبانية وكذا قراءته لأدب العيارين العرب، لم يكن هو الدافع الأساسي لإنجاز السيرة / الرواية. فأصالة رواية "الخبز الحافي"، تكمن أساسا في انبثاقها بشكل عفوي عن مرحلة تاريخية محددة(٢)، تحكي عنها وتدينها بأسلوب يختلف جذريا عما عهده النسق الأدبي العربي في كتابة السيرة - الذاتية، وبهذا "يمكن اعتبارها باروديا للسيرة الذاتية العربية في زيها الرسمي الأنيق"(٣).

٤,٢ - النص المفتوح والذوات المغيبة.

في مقابل القراءة المحايثة المقارنة التي كشفت عن خصوصية مغربية في الكتابة الإبداعية، يقترح محمد برادة القيام بقراءة إحالية تنطلق من نتائج القراءة المحايثة وتستند إليها، لتعانق أسئلة النص من زاوية الربط بين متعتي القراءة والكتابة.

ترى ما سر احتفاء برادة المبدع والناقد، بإبداع شكري دون غيره من الإبداعات السردية المغربية ضمن قراءته الإحالية للإنتاج الروائي العربي الجديد؟ أيعود هذا الاحتفاء، إلى كون رواية "الخبز الحافي" استطاعت دون غيرها الوصول إلى الشكل الملائم للتعبير عن إشكالية الإنسان المغربي، في مرحلة أصبح فيها البحث عن مرتكز حضاري يطرح نفسه بحدة أكبر ؟

---

(١) - Lahcen Mouzouni, op.cit., p 159.

(٢) - Ibid, p 169.

(٣) اسماعيل العثماني، م.س.، ص ١٣٨.

نعثر على بعض ملامح الإجابة عن هذين السؤالين، في تركيز برادة على خاصية التشخيص في كتابة شكري. وهي خاصية، مغيبة تقريبا في الإنتاج الروائي المغربي[1]. فباستثناء نماذج قليلة أنتجت الأقلام الروائية المغربية، التي سعت منذ أواخر الستينيات إلى الانعتاق من ربقة التبعية للخطابات السياسية والإيديولوجية، أنتجت نصوصا تشترك رغم تفاوت قيمتها الفنية في جعل الكتابة "مجالا للهذيان واستعراض مخزون الذاكرة اللغوي والتحليق في جحيم الاستيهامات وأحلام اليقظة"[2].

أما "الخبز الحافي" فتحقق، في نظر برادة، متعة القراءة من خلال متعة الكتابة[3]، حيث تمتاز كتابة سيرة شكري بكونها تلقائية متدفقة ومتحررة من إرغامات اللاوعي، لا يحس فيها القارئ بإرادة معينة في التفلسف أو تحديد موقف إيديولوجي معين، بقدر ما يحس بعمق التشخيص الذي يبرز علاقة الشخصية بالتجربة المعيشة وبالتاريخ:

انتقلنا إلى حي الطرانكات. أعين أمي على بيع الخضر والفواكه. أنادي بصوت صاخب على المشترين بالإسبانية :

Vamos a tirar la casa por la ventana!

Quien Ilega tarde no come carne!

Debalde! Debalde vendo Hoy.

كل مساء آخذ لنفسي، دون علم أمي، النقود لشراء معجون الحشيش والكيف والجلوس في المقهى والدخول إلى السينما. (الرواية، ص ٦١)

إن السيرة الذاتية التي كتبها شكري لا تتقيد بحرفية الأحداث وبتوقيتها الزمني المضبوط، وإنما تعيد صياغة مشاهد من بعض الأحداث التي تركت أثرها في الكاتب، وفق ما تقتضيه الكتابة السردية، وبواسطة لغة يؤكد الناقد برادة غناها وينفي عنها صفة

---

(١) محمد برادة: الكتابة، التشخيص، الأزمة، رهانات الكتابة عند محمد برادة، مختبر السرديات، مطبعة فضالة، ط١، ١٩٩٥، ص٥٤-٥٣.

(٢) محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٦، ص٩٧.

(٣) نفسه، ص٨٥-٩٨.

العري التي ألصقها بها أغلب النقاد الذين تناولوا سيرة شكري، نتيجة عدم تأنيهم في القراءة. ويتجلى هذا الغنى أساسا، في تداخل صوت السارد الذي يحكي عن ذاته مع صوت الكاتب، بشكل نافذ ينقل القارئ من مستوى السرد إلى مستوى التأمل(١).

في هذا السياق، تعتبر إوالية الحلم من بين الإواليات التي سمح توظيفها لشكري بأن يمزج بين الواقع والمتخيل من جهة وبين ما فكر فيه وقرأه، بعد أن تخطى مرحلتي الطفولة والمراهقة وأصبح قادرا على إنتاج سيرته الذاتية(٢)، من جهة أخرى. فالمثال الآتي مثلا، قد يكون مستمدا "من معلومات في التحليل النفساني حول عقدة الخصي التي تنشأ عند الطفل من التهديد الأبوي المجرم على ابنه ممارسة الجنس"(٣):

سمعت الباب يغلق بالمفتاح. كنت قد حلمت بصف طويل من الرجال العراة. في ساحة كبيرة، يمرون واحدا فواحدا أمام ثلاثة أو أربعة أشخاص مثلهم واقفين، وقدامهم طاولة وأدوات طبية يحزون لهم أعضاءهم التناسلية ويرمونها في برميل. (الرواية، ص ١٣٩)

وهذا يعني أن لغة شكري التي تحرص على أن تكون سليمة من الناحية المعيارية، تخدع القارئ ببساطتها الظاهرة وباستعمالها للصياغة الشفوية، لأن هذه البساطة تخفي في طياتها عمقا وتحكي عن تجربة رسمت صورة مناقضة ومخالفة لكل ما تم التواضع عليه، وأعادت كتابة التاريخ غير الرسمي من خلال أجساد المهمشين.

نستنتج من خلال قراءة الناقد برادة للخبز الحافي إذن، بأن هذه السيرة الروائية تشترك مع رواية "الغربة" في تشخيص المجتمع المغربي بالتركيز على الأشياء المسكوت عنها فيه، بعيدا عن تأثير الخطابات السياسية والإيديولوجية المعممة والمكرورة. ومن شأن الفارق الثقافي الاعتباري بين شكري والعروي، أن يغني التجربة التي تصب في اتجاه واحد : البحث عن موضوع روائي مغربي، ومحاولة تأصيل شكل تعبيري يفي بهذا الموضوع، وإن جاء التأصيل في "الخبزالحافي" عفويا وليس "ثمرة بحث شكلي أو أسلوبي أو لغوي يستهدف التمايز والمغايرة"(٤).

---

(١) نفسه، ص ٩٠.
(٢) محمد برادة،م.س.، ص ٩١.
(٣) نفسه، ص ٩٢.
(٤) صبري حافظ: البنية النصية لسيرة التحرر من القهر، ضمن رواية الشطار، م.س.، ص٢٢٠-٢٢٤. وانظر أيضا الحوار الذي أجراه إدوار الخراط مع شكري،م.س.، ص١٣١.

خلاصـــــة :

تكشف القراءات المدافعة عن "الخبز الحافي"، عن تثمين المثقف المغربي لإنتاج انتزع حرية التعبير عن القهر انتزاعا، مما يفيد أن النسق الثقافي المغربي يضع للكاتب حدودا لا يسمح له بتجاوزها، ويقيده بأخلاقيات تراعي الظاهر. وإذا كانت القراءات الإيديولوجية تختزل "الخبز الحافي" في كونها وثيقة تاريخية شاهدة على بؤس الإنسان المغربي في ظل التفاوتات الطبقية وعهد الحماية، فإن القراءات التي اهتمت ببنية الرواية – السيرة، كشفت عن أصالة كتابة، وتفرد في الإنتاج داخل النسق العربي ككل. حيث اعتبرت "الخبز الحافي" سيرة روائية فريدة في الأدب العربي، ونصا جميلا ساهم به شكري في تأسيس الكتابة الحديثة بتلقائية وبدون ادعاء الجدة والسبق.

المبحث الثاني

الواقعية الجديدة وتوسيع دائرة التشخيص

١ - بيضة الديك : لمحمد زفزاف.

نجحت الرواية الأولى لمحمد زفزاف "المرأة والوردة"[١] في إثارة اهتمام المثقفين والمهتمين بقضايا السرد في المغرب، بسبب جرأة موضوعها وامتياز أسلوب كتابتها بتوظيف تقنيات وأساليب تراثية وشعبية إلى جانب تقنيات غربية حديثة[٢].

وقد حظيت روايات زفزاف الصادرة بعدها، باهتمام نقدي يؤكد في مجمله كون زفزاف واحدا من الروائيين المغاربة المجددين. إلا أن المقالات التي صاحبت صدور رواية "بيضة الديك"[٣]، اتهمت المؤلف باجترار نفس المضامين، أي بكتابة رواية واحدة بعناوين مختلفة، معتبرة "بيضة الديك" نسخة مكررة لروايات زفزاف السابقة، ففيها نجد "نفس المناخ المطبق بالدعارة والبطالة والشذوذ والكيد"[٤].

وبما أن زفزافا اشتهر بولعه بالكتابة السردية ذاتها[٥]، سواء تعلق الأمر بقصصه أم برواياته؛ ارتأينا تسليط الضوء على جديد المبنى الحكائي في "بيضة الديك" من خلال نوعين مختلفين من القراءة، قاسمهما المشترك إيلاء أهمية خاصة لهذا المبنى. تجسد النوع الأول منهما قراءة محمد عز الدين التازي البنيوية التي اهتمت بجديد التقنيات السردية في الرواية[٦]، وقراءة عبد العالي بوطيب[٧] التي وظفت المنهج البنيوي التكويني بمرونة أدت إلى طغيان جانب الدال على المدلول[٨].

---

(١) صدرت سنة ١٩٧٢.

(٢) انظر التقديم الذي كتبه أحمد اليبوري للطبعة الثانية من الرواية.

(٣) صدرت سنة ١٩٨٤ عن منشورات الجامعة، وتعتبر الرواية الخامسة لمحمد زفزاف حيث سبقتها في الظهور إضافة إلى "المرأة والوردة" روايات:"أرصفة وجدران" (١٩٧٤)، و"قبور في الماء" (١٩٧٨) و"الأفعى والبحر" (١٩٧٩). وتلتها بعد ذلك روايات:"محاولة عيش" (١٩٨٥) و"الثعلب الذي يظهر ويختفي" (١٩٨٥) و"الحي الخلفي" (١٩٩٢)، و"أفواه واسعة" (١٩٩٨).

(٤) مشبال محمد: بيضة الديك بين سلطة الحكي وغياب المبنى (أنوال الثقافي)، عدد ١٩، ١٩٨٦، ص٨.

انظر أيضا في هذا الصدد ابن داوود عبد الحميد: بيضة الديك أو رواية السقوط الجماعي، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ع٧٣، ١٩٨٥.

(٥) يرى نجيب العوفي أن ما يهم زفزافا في الدرجة الأولى هو: "كيف يقص ؟ أما الأسئلة المرتبطة بأي موضوع يقص، ولأي هدف فتحتل الدرجة الضمنية من اهتمامه؟". انظر كتابه: عوالم سردية (متخيل القصة والرواية بين المغـرب والمشرق)، دار المعرفة، ط١، ٢٠٠٠، ص٨٦-٨٧.

(٦) محمد عز الدين التازي: السرد في روايات محمد زفزاف، دار النشر المغربية، ١٩٨٥.

(٧) عبد العلي بوطيب: بنية الطموح والفشل في اعمال زفزاف الروائية، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف د. عباس الجراري، الرباط، ١٩٨٧-١٩٨٨.

(٨) رغم أن هدف هذا الناقد هو الكشف عن رؤية زفزاف للعالم والمطابقة بينها وبين رؤية الطبقة البورجوازية الصغيرة التي ينتمي إليها الكاتب، إلا أنه أولى اهتماما كبيرا لتقنيات السرد في الرواية من منطلق اقتناعه بأن=

أما النوع الثاني من القراءة، فتجسده قراءة بشير القمري المفتوحة على التأويل الممكن لميتافيزيقا الكتابة من خلال "الإنصات إلى الإيقاع الداخلي الخفي للنص، بالاستناد إلى بويطيقا دينامية"[١]. ويؤشر هذا النوع، إلى محاولة النقاد المغاربة الاستفادة من مختلف نظريات اشتغال الخطاب، دون التقيد بمنهج واحد صارم. غير أن هذا النوع من القراءة الذي يمنح للناقد حرية أكبر أثناء التحليل، ويسمح له بقراءة نصوص مختلفة من حيث أجناسها وسجلاتها، يطرح في المقابل مسألة اختلاف الأسس الفلسفية للمناهج الموظفة.

١,١ – محاولة التأصيل.

صرح الكاتب سنة صدور رواية "بيضة الديك"، أنه ضد الصرعات والتهويمات في مجال الكتابة الروائية، وأنه يسعى إلى كتابة أدب أصيل[٢]. فماذا يقصد بالأصالة ؟

يتناول زفزاف مفهوم الأصالة في حواراته مقرونا بمفهوم "الحداثة"[٣]، واستنادا إلى التلازم القائم بين الأصالة والحداثة، فإن الرواية العربية الأصيلة هي الرواية الجيدة التي تنجح في توظيف الأساليب العربية التراثية إلى جانب الأساليب السردية العالمية الحديثة.

وبما أن عملية التأصيل عملية صعبة، كما يؤكد ذلك المهتمون بقضايا السرد في العالم العربي، وتتطلب من الروائي العربي إلماما شاملا بالأساليب السردية العالمية ومهارة خاصة في تسخير الأساليب السردية التراثية، يسند هذا كله وعي عميق بعدم وجود أسلوب بريء، نتساءل إلى أي حد نجحت "بيضة الديك" في توظيفها لبعض الأساليب التراثية ؟

=ماهية الفن الروائي تكمن في المبنى الحكائي، و ليس من منطلق المماثلة بين الشكل الروائي والرؤية الأيديولوجية كما يقتضي ذلك تبني المنهج البنيوي التكويني.

(١) بشير القمري: في انفتاح النص والقراءة، م.س.، ص١٦.

(٢) الثقافة المغربية (حوار الهموم والطموح)، مجلة أوراق الباريسية، عدد ١٥ أكتوبر ١٩٨٤، ص٢٩.

(٣) نفسه، ص٢٩.

يرى محمد عز الدين التازي في تحليله لرواية "بيضة الديك" أن تسمية م.زفزاف لفصول هذه الرواية بأبواب (باب من فتح الله عليه، باب الحب في مراكش، باب الكيد...) - مستلهما في ذلك الطريقة التراثية في التقسيم بين مواضيع الكتاب الواحد - لا تزكي بعمق سعيه، منذ روايته الأولى "المرأة والوردة"، إلى خلق تعددية في الأسلوب بتوظيف تقنيات مأخوذة من التراث السردي العربي تخول له الابتعاد عن إنتاج الأدب النسخة. لأن وظيفة تسمية "باب" بدل "فصل" في "بيضة الديك" وظيفة تنميقية بالأساس[١]، لم تؤثر فيها هيمنة موضوعة المرأة في عناوين أبواب الرواية (باب التي وجدت ما أرادت، باب النساء، باب التي تكره أباها وتحب رحال...)، على شاكلة بعض الكتابات السردية القديمة التي تمرر خطابها الضمني من مفهوم العلاقة بين الرجل والمرأة (الروض العاطر، رجوع الشيخ إلى صباه...).

بخلاف م.التازي يرى عبد العالي بوطيب في قراءته "لبيضة الديك"، أن توظيف زفزاف للطريقة التراثية في التقسيم بين مواضيع الكتاب الواحد من جهة وتناص عناوين أبواب الرواية مع نصوص تراثية من جهة أخرى، يعدان "خطوة تأكيدية جديدة تنضاف لخطوات الكاتب في رواياته السابقة الهادفة لتأصيل الخطاب الروائي العربي وجعله يتخذ طابعا عربيا متجذرا"[٢]. والمثير للانتباه حقا، أن الناقد بوطيب قد استشهد برأي التازي في هذه المسألة من أجل تعزيز حكمه على الرواية، دون أن يفطن إلى التناقض الواضح بين رأي التازي وسعيه الخاص إلى تأكيد نجاح زفزاف، من خلال "بيضة الديك"، في محاولة تأصيل الخطاب الروائي العربي بعيدا عن كل استلاب غربي.

وقد نحا الناقد القمري في قراءته المفتوحة لبيضة الديك، نفس منحى بوطيب، فأشاد بالتوليف الذي قام به زفزاف بين الشكل الروائي الموروث، ونمط وبنية الحكاية الشعبية[٣]. إلا أن التنصيص على وجود قصدية في الأخذ من التراث، كما تتمظهر مثلا في حوارية بيضة الديك مع "الحكاية الشعبية"، لا يعد دليلا على نجاح العملية، كما يحاول القمري بعد بوطيب إيهامنا بذلك.

---

(١) محمد عز الدين التازي، م.س.، ص١٢٠-١٢١.

(٢) عبد العالي بوطيب، م. س.، ص ٥٥٥.

(٣) بشير القمري، م.س.، ص٧٥-٧٦.

٢،١- التجديد / الانتكاسة.

ما هو جديد "بيضة الديك"، وما الذي أضافته إلى خطاب زفزاف الروائي على مستوى الاستفادة من التقنيات الروائية العالمية الحديثة ؟

يرى الباحث بوطيب أن "بيضة الديك" تمتاز، شأنها في ذلك شأن كل روايات زفزاف، بكونها تتأسس على خلفية نظرية تجعل منها نصا مفتوحا يدخل في علاقة تناص مع خطابات وأجناس مغايرة، حيث توظف هذه الرواية الآيات القرآنية والأمثال والحكم والأبيات الشعرية والمسرح إغناء لخطابها السردي بلغة يتداخل فيها الدارج مع الفصيح :

تركنا وذهب ليعيش مع قحـ (..) في درب ميلا. من يدفع ثمن الكراء ومن يدفع نفقات البيت على الأطفال، زغب الحواصل لا ماء ولا شجر (..) ياه! شفت الشيء الذي أتمنى أن يشوفه أعداؤكم في الدنيا قبل الآخرة". (الرواية، ص ٤١)

إلى جانب تقنية التناص توظف "بيضة الديك" ، تقنيتين حديثتين هما تقنيتا تعدد الأصوات والسرد اللاحق، حيث تتناوب شخصيات عديدة في الرواية على السرد بضمير المتكلم، وتنتهي الحكاية بتولي سارد غير مشارك في الأحداث عملية السرد بضمير الغائب. مما أدى إلى تداخل منظورين مختلفين للسرد : الرؤية من الخلف والرؤية مع:

باب من فتح الله عليه (كنموذج)

أحيانا لا أدري كيف يدفع ثمن هذه الغرفة في نهاية الشهر، أو نهاية الشهرين. (الرواية، ص ٧)

باب الخيانة (الباب الأخير)

كانت خطواته مثقلة، يجر قدميه بتعب وتلكؤ. وقف معطيا ظهره لواجهة متجر هندي للملابس. (الرواية، ص ٦٩)

لكن الباحث ما فتئ أن أحس بالحرج وهو يدافع عن جديد "بيضة الديك"، حينما اكتشف وهو يدرس وظيفة تعدد الأصوات في الرواية، بأن توظيف زفزاف لهذا التعدد ليس سوى تمويه على سيادة الصوت والرأي الواحد. فخطابات الشخصيات المتعددة

والمختلفة، ليست في العمق سوى خطاب أحادي يعزف نغمة واحدة، ويغرق الرواية في استطرادات هامشية لا حصر لها تعرقل الحركة السردية وتوحي بتفكك بنية الحكاية[١]. مما يعزز النتيجة التي توصل إليها قبله المبدع التازي بخصوص هذه الرواية، وتفيد بأن الكتابة الروائية في "بيضة الديك" تخون رؤيتها السردية المحددة سلفا (أي "الرؤية مع")، وتحفل بإشارات ثقافية لا تتلاءم مع المستوى الثقافي للشخصيات، وحتى في الحالة التي تنبع فيها هذه الإشارات عن شخصية الكاتب في النص أو تسرد على لسانه، فإنها لا تكون وظيفية و"كل ما في الأمر أن السارد يفرغ مقروءاته وذاكرته المعرفية، وبصورة لا تستجيب لضرورة السياق السردي"[٢]:

إنه أكثر من صديق. لو لم يكن كذلك لهان الأمر بالنسبة لي.

أشياء طبيعية تقع بين امرأة ورجل، لكن عندما لا تتدخل فيها اعتبارات أخرى. هذه الاعتبارات تختلف من إنسان لآخر، ومن ظرف لآخر، ومن مكان لآخر، قد يحب لورد بيرون أخته ونيتشه وأوديب. وقد يكره شوبنهور أمه. لكن أنا ...". (الرواية، ص ٧١)

استنادا إلى كل هذه المؤاخذات، نستغرب من تأكيد الناقد القمري بأن "بيضة الديك" تجربة روائية "نموذجية مقنعة"، وجد فيها ما يحقق أفق التجريب والحداثة[٣]. كما نستغرب عدم انتباهه إلى أن اقتران كل سارد بحكاية يرويها في "بيضة الديك" لا يدل بأي حال من الأحوال على تعدد وجهات النظر السردية في الرواية، أما ما يعتبره هذا الناقد معجما لغويا وأسلوبيا محكما يراوم فيه زفزاف ما بين الاستمداد والاختلاف وفق ذاكرته الأدبية[٤]، فهو دليل على سيادة إيديولوجية المؤلف والرأي والصوت الواحد، مما ينفي عن هذا الأسلوب صفة الإحكام، التي يختص بها أسلوب الرواية الواقعية الجديدة، الذي يراعي اختلاف الأوعية وتباينها وتنوع مستويات الشخصيات.

---

(١) عبد العالي بوطيب، م.س.، ص٥٦٧.
(٢) محمد عز الدين التازي، م.س.
(٣) بشير القمري، م.س.، ص٧٧.
(٤) نفسه، ص٧٧.

ولعل ما يستوقفنا أكثر في دراسة القمري لرواية "بيضة الديك"، هو اعتبار هذه الرواية نصا روائيا متميزا على مستوى الشكل[1]، بالاستناد إلى مؤشر التعليق المثبت في أسفل الصفحة ٥٠ من الرواية :

م.ز : احلمي طول عمرك. والله لن تشوفي عمر في حياتك يا خوينزة. ما أنت بالأولى ولا بالأخيرة. ما كل امرأة تتزوج من تحب وما كل رجل يتزوج من يحب....

لأن هذا التعليق الذي يكشف عن تماهي السارد مع المؤلف، من خلال تدخل زفزاف المباشر في الأحداث كما توحي بذلك الأحرف الأولى من اسمه (م.ز)، تعليق "أعاق نمو (السارد) من الخارج، أي من خلال الدور الذي يتمتع به كسارد فعلي في صياغة العالم الروائي"[2]، وأكد في ذات الوقت مونولوجية رواية "بيضة الديك" نافيا عنها صفة الحوارية التي حاول الناقد تسليط الضوء عليها.

إن محاولة الإيهام بواقعية الأحداث في هذا التعليق- بواسطة انتهاك شرط تواري المؤلف خلف قناع السارد- واستلهام حرص التراث العربي غير التخييلي على توثيق الرواية وصحة السند، لم يتما وفق حسابات دقيقة تأخذ بعين الاعتبار جديد الرواية العالمية القائمة على تعدد الرؤى والمنظورات وحواريتها من جهة، واختلاف مستويات التعبير باختلاف مستويات الثقافة من جهة أخرى. فإذا نحن تأملنا خطاب التعليق الذي وضعه الكاتب ووازنا بينه وبين خطاب مختلف شخصيات الرواية حول المرأة، سنلاحظ بأنه يؤكد ما ذهب إليه الناقد التازي من أن "وتيرة التفكير في الرواية واحدة وأسلوب التعبير أيضا واحد"[3]. إذ يتكرر هذا الخطاب، عبر خطاب الكاتب / الشخصية حول المرأة، الذي يساوي من حيث السطحية خطاب الشخصيات التي تعاني من الأمية:

قلت له (أي للكاتب): مالكم ومال النساء.

---

(١) بشير القمري، م.س.، ص٦٦.

(٢) عبد القادر الشاوي: إشكالية الرؤية السردية، نشر الفنك، ٢٠٠٢، ص٤١.

(٣) محمد عز الدين التازي، م.س.، ص ١٣٢.

(..) ياه ياه! رأسه عامرة بحكايات من هذا النوع. لقد حكى لي عن زوجة رئيس حكومة كندا. قال لي إنها فرت، وتركت طفليها (هل لها قلب هذه (المرأة؟) وذهبت إلى مراكش، وأخذ الصبيان يحششونها ويتعاقبون عليها، الواحد تلو الآخر. هاك من عند النساء!. (الرواية، ص ٦١)

وقد حاول القمري في قراءته المفتوحة، إضفاء بعد آخرعلى النص يعلي من قيمته، حينما اعتبر بأن واقعية "بيضة الديك" لا تحول دون تأسيسها لبلاغة كرنفالية تجعل من عالم الرواية عالما متقلبا غير ثابت. إلا أن عالم الرواية الموبوء الذي [يقوم] بالنسبة إليه على "قانون تصفية الحساب، مع سيطرة رغبة الانتقام وتراجع ذلك إلى الصلح بعد الشجار"[1]، لا يشبه بعمق، في نظرنا، عالم الكرنفال الذي يرمز إلى حياة خرجت عن خطها الاعتيادي. فإذا كانت "بيضة الديك" تحفل بالفعل بأنواع من التجديفات، وأشكال من التحقير والشتيمة الكرنفالية، فإن المسافات الاجتماعية والوظيفية التي تفصل بين الشخصيات تشبه تلك التي تفصل بين الناس في الحياة العادية، هذا بالإضافة إلى أن خرق الشخوص لبعض القوانين والمحظورات والقيود التي تحدد وتنظم حياة الناس لا يتم علنا، وإنما تحت غطاء يحجب الحقائق ويوفر للمخترقين مكانا داخل الخط الاعتيادي للحياة، يدل على هذا الأمر الطابع الذي تأخذه علاقة الحاجة العجوز بعمر الشاب أمام الآخرين :

"لم أجد الصدق إلا في الرجال الذين كنت أعتقد أنهم أجلاف.
(..) آه! إن عمر من هذا النوع. (..) ماذا يمكن لعمر أن يفكر فيه بعد الذي يعيشه اليوم؟ (..) ثروتي هي ثروته، ثم إني لست عجوزا حتى ولو كان يناديني أمام الآخرين بأمي. أنا أمه. ولد الحاجة فعل، ولد الحاجة ترك". (الرواية، ص ٢٥-٢٦)

---

(١) بشير القمري، م.س.، ص٦٧.

خلاصـــــة

كشفت القراءة البنيوية لرواية "بيضة الديك" بوضوح، أن التحقق النصي ناقض منطلقه النظري، وأن النظرة الجديدة للواقع التي تميز الرواية الواقعية الجديدة تحولت في الإنتاج المغربي إلى نظرة تقليدية. وقد عززت القراءة البنيوية التكوينية، بشكل ضمني أحيانا وصريح أحيانا أخرى هذه النتيجة. لكن القراءة المفتوحة أبت إلا أن ترى في "بيضة الديك" استجابة غير مشروطة لمنطلقاتها النظرية، ونموذجا ناجحا للكتابة الواقعية الجديدة، وإن انتهت هي أيضا إلى اعتراف ملتبس تعلن فيه بأن الحكائية في "بيضة الديك" تظل نيئة، معممة هذه النتيجة على الرواية المغربية بأكملها(١). مما يدل في العمق، على أن رواية "بيضة الديك" رواية تعاني من القلق الفني، ولا تمثل بأي حال من الأحوال أهم ما أنتجه زفزاف. وبذلك تنتفي عنها صفة تمثيلية الرواية المغربية الحداثية المتميزة، التي ساهم إنتاج زفزاف الروائي تعميما في إغنائها، كما يعترف له بذلك النقاد المغاربة والعرب بوجه عام.

---

(١) بشير القمري، م.س.، ص٧٧.

٢ – "لعبة النسيان" لمحمد برادة.

ارتبط اسم محمد برادة، منذ الستينيات من القرن العشرين بالنزعة التحديثية للنسق الأدبي المغربي. وقد ساهم وضعه كأستاذ بجامعة حديثة النشأة من جهة واهتمامه بالمجالين الروائي والنقدي من جهة أخرى، في تعميق إدراكه لطبيعة المثاقفة بين الشرق والغرب، فركز جهوده في البداية على المساهمة في ملء فراغ الساحة النقدية المغربية، مستعينا في ذلك باجتهادات المشارقة في مجال النقد قبل أن يربط الاتصال مباشرة بالمناهج والتنظيرات الغربية، مترجما ومطبقا لبعض تياراتها على الحركة الروائية المغربية الوليدة، بهدف الدفع بالإنتاج المغربي إلى تعلم الصنعة كمرحلة أولى تؤدي بالروائي المغربي إلى تخصيص تجربته الروائية.

هكذا إذن، كون برادة اسما يحيل مباشرة على مجال نقد الرواية، رغم تجربته القصصية[١]، قبل أن يلج مغامرة الإبداع الروائي مع "لعبة النسيان"[٢]. ولذلك فإن قارئ هذه الرواية سيبحث فيها، ولا شك، عن أجوبة عن مجموعة من الأسئلة التي طرحها كاتبها، بصفته ناقدا، على الإنتاج الروائي المغربي والعربي بوجه عام، ومن ضمنها سؤالا التجديد والارتباط بالهوية.

ولعل من حسن حظ رواية "لعبة النسيان"، أن يتزامن إنتاجها مع خفوت سطوة الايديولوجيا في النقد الأدبي المغربي، الذي ما فتئ يستعين بمستجدات النقد الغربي ويراكم اهتمامه بالإنتاج الروائي المغربي الذي استطاع في المجمل أن يفرض نفسه. وكيفما كان تقييمنا لطبيعة التفاعل الثقافي مع الغرب في مجال نقد وتنظير الرواية، فإنه لا يحول دون تسجيلنا للتطور الحاصل في الدراسة النقدية للرواية ببلادنا، والذي نلخصه في تزايد الاهتمام بطبيعة الرواية الملازمة لوظيفتها، بدل التركيز على الوظيفة من منطلق إيديولوجي محض. واستنادا إلى هذا التطور، اهتم الناقد المغربي بجمالية النص الروائي وبجديد الشكل في "لعبة النسيان".

---

(١) يتعلق الأمر بالمجموعة القصصية "سلخ الجلد" التي صدرت سنة ١٩٧٩.

(٢) صدرت عن دار الأمان سنة ١٩٨٧ وتلتها: "الضوء الهارب" (١٩٩٣)، و"مثل صيف لن يتكرر" (١٩٩٩)، و"امرأة النسيان" (٢٠٠٢).

ونظرا للطابع الاحتفائي الطاغي على معظم القراءات النقدية التي اهتمت بهذه الرواية من جهة، ونظرا لكثرتها وتشابه نتائجها[١] من جهة أخرى، سنركز بشكل تركيبي في دراستنا، على ثلاث قراءات ركزت على استيعاب الروائي برادة للتقنيات الغربية، وسلطت الضوء على بعض إضافاته؛ يتعلق الأمر ب:

أ - قراءة أحمد اليبوري[٢]، التي اضطلعت بتوضيح علاقة الرواية بالسيرة الذاتية، من خلال تسليط الضوء على طريقة استثمار المكونات السير - ذاتية في "لعبة النسيان".

ب - وقراءة حسن المنيعي[٣]، التي رصدت عناصر تمرد الكتابة عند برادة في محاولة للإمساك بقوانين هذه الكتابة باعتبارها لعبة.

ج - ثم قراءة بشير القمري[٤]، التي تبحث في لاوعي النص للكشف عن عمق حواريته.

وخلافا لما يبدو فإن منطلقات هذه القراءات متشابهة، فضلا عن أن هدفها واحد ويتمثل في إبراز خاصية "التعدد اللغوي" في "لعبة النسيان".

١,٢ - الرواية - السيرة.

شهدت الساحة النقدية المغربية جدالات عديدة بخصوص الهوية التجنيسية لمجموعة من النصوص السردية، وتتراوح هذه الجدالات بين نفي صفة رواية عن بعض النصوص التي جنَّسها أصحابها بمؤشر "رواية"، أو تأكيد هذه الصفة بالنسبة لنصوص أخرى تم تجنيسها بمؤشر قصة. فرواية "الغربة" لعبد الله العروي مثلا صدرت في البداية بمؤشر "قصة"، وصححت هويتها التجنيسية بعد أن ضمها كتاب واحد مع رواية "اليتيم"، أما رواية "المرأة والوردة" التي أشار محمد زفزاف إلى أنها "رواية"، فقد تم اعتبارها من قبل بعض النقاد رواية قصيرة تختلف عن الرواية اختلاف البسيط عن المعقد[٥].

---

(١) مما جعل رشيد بنحدو يصفها بالسيل المزعج والمشوش على مصير النص، والمربك لمقروئيته. انظر مقاله: هذا أنا - هذا غير أنا، ضمن كتاب "الشكل والدلالة" (قراءات في الرواية المغربية)، مطبعة ألطوبريس، طنجة، ط١، ٢٠٠١، ص٣٢.

(٢) أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، م.س.

(٣) حسن المنيعي، قراءة في الرواية، م.س.

(٤) بشير القمري: مجازات (مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر)،دار الآداب (بيروت)، ط١، ١٩٩٩.

(٥) أحمد اليبوري، م.س.، ص٦٩.

وإذا كان ارتباك المبدعين واختلاف النقاد المغاربة بشأن الخاصية الجنس - أدبية للرواية في السبعينيات من القرن العشرين يترجمان، في بعض الأوجه، صعوبة تمثل الشكل الروائي في النسق الأدبي المغربي، فإن التقدم في تعلم الصنعة الروائية لم يؤد في المقابل إلى اختفاء الجدل حول الميثاق النصي في الرواية المغربية، وإن تمحور هذا الجدل أكثر فأكثر حول الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتية والرواية. فعند صدور "لعبة النسيان"، اعتبرها النقاد سيرة ذاتية تنغلق على المحيط الضيق لكاتبها[١]، وشككوا في كونها رواية لإحالتها على عناصر سير- ذاتية.

وفي هذا السياق، يعترف الناقد اليبوري أن قراءته الأولى للرواية دفعت به إلى تصنيفها ضمن النصوص السردية، التي تتأرجح في بنيتها العامة بين السيرة الذاتية والرواية، لكن إعادة قراءة الرواية في ضوء رأي نور ثروبْ فراي (N. Fry)، القائل باحتواء الرواية كنوع على عناصر سير-ذاتية، أدت به إلى تصحيح رأيه السابق والقول بأن "لعبة النسيان" رواية لا تختلف في شيء عن الإنتاجات المغربية والعالمية التي تأسست على تجربة شخصية لبناء فضائها الروائي[٢]، وبأن طريقة استثمار المكونات السير- ذاتية داخل النص، نقل "لعبة النسيان" من مستوى التاريخ إلى مستوى الإبداع الروائي حيث تعرضت العناصر السير -ذاتية للتفكيك وإعادة التركيب، فالذاكرة التي تعتبر المصدر الأساسي للحكي في السيرة الذاتية، أصبحت موضوعا للتفكير في "لعبة النسيان" ومراكز الوعي تعددت بتعدد الأصوات السردية، أما الزمن فقد أصبح مجالا للتأويل.

وهذا ما يذهب إليه أيضا رشيد بنحدو، حينما يرى بأن لعبة النسيان "لا تندرج ضمن النصوص الشاذة والملتبسة، التي يبدو أنها تتعمد إحباط (...) التعارض ما بين السيرة الذاتية والرواية"[٣].

وحسما للجدال ربما، تدخل المؤلف ليؤكد بأن "لعبة النسيان" التي تشتمل على عناصر سير- ذاتية هي رواية وليست سيرة ذاتية، وأن الرواية تمنح للمبدع، بخلاف

---

(١) نفسه، ص٥٦.
(٢) نفسه، ص٥٦.
(٣) رشيد بنحدو، م.س.، ص٣٧.

السيرة الذاتية، إمكانات مادية أكبر للتخيل والإبداع من جهة، وحرية أكبر لإجراء عمليتي التركيب والتفكيك(١) من جهة أخرى. مما يعني أن "لعبة النسيان" خرقت الميثاق السير-ذاتي بواسطة الطريقة التي استثمرت بها المكونات السير-ذاتية.

٢,٢ - التعدد اللغوي/الحوارية :

لقد أبدى م.برادة الناقد إعجابه بنصوص العروي الروائية، التي تراهن في سبيل تميزها على تشخيص المجتمع بواسطة الاهتمام بالأشياء المسكوت عنها فيه، أي بتجاوز الخطابات السياسية والإيديولوجية إلى كل ما يلتصق بوجود الإنسان المغربي في مجتمعه.

ويرتبط هذا النوع من الإعجاب بتصور خاص لجوهر الفن الروائي، مفاده أن الرواية فضاء يتم فيه استثمار جميع العناصر، السياسية منها والاجتماعية والذاتية والتاريخية بصورة متوازنة. واستنادا إلى هذا التصور سعى برادة الروائي، جاهدا، إلى تشخيص المجتمع في كتابته الروائية بواسطة توظيف تقنيات مفكر فيها أو مبتدعة لهذا الغرض.

١,٢,٢ - تعدد الأصوات/تعدد أشكال الوعي.

يتفق النقاد الثلاثة الذين نعتمد على قراءاتهم، على أن "لعبة النسيان" رواية تركز على الذوات المتعددة بصفتها مصدرا للحكي وبديلا للصوت الجماعي الموحد، الذي يترجم السلطة الحزبية أو الرسمية أو الدينية، مما استدعى تعدد الأصوات السردية في الرواية من جهة، وتعدد اللغات المقترنة بالذوات الساردة من جهة أخرى، حيث توظف "لعبة النسيان إلى جانب السارد المتخفي، راويا للرواة ثم السارد الجماعي والسارد الشخصية اللذين يعبران عن وجهتي نظرهما أحيانا عبر نقلتين سرديتين مبتدعتين هما: "إضاءة" و"تعتيم".

---

(١) محمد برادة: تحويل السيرة إلى تخييل والذاكرة إلى تجربة، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ع٢٩٤، ١٩٨٩.

وقد أثار توظيف "راو للرواة" في هذه الرواية انتباه النقاد، باعتباره صوتا يدخل في حوار مع المؤلف ليجعل منه في النهاية صوتا سرديا بين بقية الأصوات السردية التي تحفل بها الرواية. وإذا كان الناقد اليبوري لا يتناقض مع نفسه، حينما يؤكد بأن الحوار بين راوي الرواة والمؤلف قد تم في إطار الاختلاف[١]، مما يزكي تعدد الأصوات والآراء والأوعية في "لعبة النسيان"، فإن الناقد المنيعي بخلاف ذلك يناقض منطلقه حينما يرى بأن راوي الرواة يشكل شخصية واحدة مع شخصية المؤلف[٢].

إلا أن اللافت للنظر حقا في تناول النقاد الثلاثة لتقنية "راوي الرواة" في "لعبة النسيان"، عدم التفاتهم إلى حوار الماضي مع الحاضر الذي حققه توظيف هذه التقنية. ولعل ما يستوقفنا بداية في هذا السياق، هو تحوير برادة للعنصر التراثي ليتناسب ومقتضيات النص الروائي الجديد. فإذا كان راوي الرواة في التراث، هو ذلك العالم الذي يجيز أو لا يجيز رواية معينة من منطلق كونه أهلا للثقة والعمدة الممسك بالحقيقة، فإن راوي الرواة في "لعبة النسيان" يناقش المؤلف في تفاصيل عمله ويطعن في ثقة غيره من الرواة، من أجل البرهنة على طابع النسبية الذي يغلف الأفكار والمواقف من جهة، وعلى تعدد الواقع وتباينه وتعارضه من جهة أخرى:

> **كيف نحكي؟ هذا هو السؤال القديم الجديد. -كيف- أنا راوي الرواة- أجعل رواتي يحكون انطلاقا من تجارب خاصة وأحداث عامة، واعتمادا على ما هو معتبر هاما أو فاقدا للدلالة (..) قال الكاتب أشياء كثيرة، غير أنني حسمت الموضوع - دائما يجب أن يكون هناك من يحسم- بأن المسافة القائمة دوما بين المعيش والمتخيل والمكتوب والمحكي، تؤكد أن الأحداث والحياة بصفة عامة، تجري على أكثر من مستوى، متداخلة متشابكة. مفهوم؟ وإذن، سيكون جهدا ضائعا أن نعمد إلى إيهام القارئ بواقعية ما نحكيه. (الروية، ص ٥٤- ٥٥)**

---

(١) أحمد اليبوري، م.س.، ص ٦٠.

(٢) حسن المنيعي، م.س.، ص ٩١.

وبهذا نستنتج أن توظيف تقنية راوي الرواة في "لعبة النسيان" يعد حيلة سردية، وطريقة ذكية حققت فضاء حواريا، ودعمت اختلاف وجهات النظر، داخل حكي "ينتظم في نطاق "لعبة" تتوزعها الكتابة والذاكرة"(١) التي تفسح المجال أمام المتخيل بفجواتها وقوتها أيضا:

تلازمني مشاهد الذكريات، وأقطع حوارا معك لأبدأه من جديد، ثم تنثال الاستحضارات دفعة واحدة فلا تترك لي مجالا لترتيب الأفكار، وضبط المشاعر، والتمييز بين الأزمنة والأمكنة". (الرواية، ص١٣-١٤)

٢,٢,٢ - المسودة تقنية كتابة.

هناك شبه إجماع نقدي بالمغرب، على أن "لعبة النسيان" هي لعبة كتابة في العمق. وإذا كان القارئ المغربي قد نظر في البداية إلى هذه الرواية على أنها نوع من التنظير أكثر منها نصا روائيا بكل معنى الكلمة(٢)، فإنه سرعان ما انتبه إلى أن عملية التنظير للرواية من داخل الرواية ــ المبالغ فيها أحيانا في "لعبة النسيان" ــ تتداخل مع السرد لينسجا معا الخيوط الداخلية للعمل الروائي، بشكل متميز وصادم لبديهيات القراءة.

لقد صدمت "لعبة النسيان" أفق انتظار القارئ المغربي، المستأنس مع ذلك بقراءة النصوص الروائية الجديدة(٣)، التي راكمها المشهد الثقافي المغربي منذ صدور رواية "الغربة" لعبد الله العروي. فموازنة ببعض هذه النصوص التي تتحدث عن الرواية من داخل الرواية من منطلق تنوع مكونات النص الروائي وانفتاحه، يتمثل جديد "لعبة النسيان"، الذي خلخل بديهيات القراءة لدى القارئ في بداية تعامله معها، في تأسيسها لمشروعها السردي على كشف طريقة تكون النص من خلال عرض بعض المراحل التي قطعتها الكتابة الروائية قبل أن تستقر على الشكل الذي وصلت به إلى القارئ. وبهذا تعتبر

---

(١) حسن المنيعي، م.س.، ص٩١. انظر أيضا بشير القمري، م.س.، ص١٥٧.

(٢) أحمد اليبوري، م.س.، ص٥٦.

(٣) نذكر على سبيل المثال أعمال محمد زفزاف، و محمد عز الدين التازي، وسعيد علوش، ومحمد المديني الذي كانت روايته "الجنازة" آخر إنتاج روائي مغربي يصدر قبل "لعبة النسيان".

المسودة التي تسبق التحقق الأخير للرواية على البياض، جزءا لا يتجزأ من بنية النص السردية في "لعبة النسيان"، وهي تواجه القارئ مع:

أ- **مشروع بداية أول:** منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضعون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهيلون عليها التراب. (الرواية، ص ٧)

ب-**مشروع بداية ثان** : يصعب أن نتحدث عن الأم. كل أم تملأ فراغات متعددة. تنتصب شجرة وارفة الظل نلجا إليها... (الرواية، ص ٧)

د- قبل **وصارت البداية هكذا:** يكاد يكون زقاقا لولا أنه طريق سالكة.. يكاد يكون زقاقا لولا أنه طريق سالكة تفضي بك إلى باب مولاي إدريس، والنجارين، والرصيف، والعطارين... (الرواية، ص ٧)

هل ساهمت هذه التقنية المستحدثة، إلى جانب الشاعرية المتميزة التي تتجلى أبعادها في السرد، والزمن، ومظاهر الحياة اليومية وميثولوجيا الأمكنة والفضاءات[1]، هل ساهمت بشكل من الأشكال في بلورة برادة ل "روائية عربية" (romanesque arabe) من خلال "لعبة النسيان"؟

ينطلق المؤلف من الايمان بضرورة تخصيص التجربة الروائية داخل كل حقل ثقافي[2]، ولاشك في أن تقنية المسودة التي تتوخى تعرية الانتاج من أجل إشراك القارئ في عملية الإبداع، ساهمت في خلق تميز "لعبة النسيان" من حيث هي كتابة روائية عربية، وكشفت في المقابل عن جدية الفن الروائي وصعوبته حينما وضعت القارئ وجها لوجه أمام محنة الإبداع وما يتطلبه من حفريات لغوية وأسلوبية ومعرفية.

٢,٢,٣.- أجناس التعبير المتخللة.

تتفاعل "لعبة النسيان" مع أشكال تعبيرية مختلفة، من خطبة ورسالة ومثل وذكر، وحكاية شعبية وشعر وأغنية:

---

(١) حسن المنيعي، م.س.، ص٩٧.

(٢) محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، م. س، ص١٦.

.. والزبائن جماعات جماعات يحتسون الشاي المنعنع
ويرددون مع أم كلثوم:

واللي في قلبه شجن   أنعم عليه بالوصال

أو مع اسمهان : أين الليالي اللواتي. (الرواية، ص ٤٨)

إلى جانب هذا النوع من التناص، يكشف البحث في منطق تكون النص ومساءلة لا وعيه عن أنواع أخرى من التفاعلات النصية، حيث لا يمكن مثلا حسب الناقد قمري تجاهل الحوار الداخلي بين "لعبة النسيان" وجنس القصة القصيرة التي ابتدأ بها برادة مسيرته الابداعية، فلعبة النسيان بالنسبة إليه هي في العمق استثمار للطاقة السردية لدى الكاتب كما تجلت في "سلخ الجلد"[١] وتطوير لها في ظل نوع يسمح أكثر بتشخيص مختلف العلائق المركبة التي تجمع بين الذات والآخر من جهة، وبينها وبين المجتمع والتاريخ من جهة أخرى، ناهيك عن علائق الكتابة النثرية بمختلف أشكال التعبير الإنساني.

وقد ركز الناقد في دراسته لهذه العلائق على تفاعل الكتابة الروائية في "لعبة النسيان" مع الكتابة السينمائية، وهذه خاصية من أهم خصائص الرواية الجديدة بالغرب. وتتجلى حوارية "لعبة النسيان" مع السينما في نظره من خلال ثلاثة عناصر :

١ – احتمالات البداية (مشروع بداية أول، ومشروع بداية ثان، ثم صارت البداية هكذا): هذه الاحتمالات التي تكشف للقارئ عن طريقة تكون النص، تذكر الناقد بما قد يوحي بالكتابة السينمائية – الفيلمية، أو ما يسمى "تقنية تخثير الصورة" بالانتقال من التعبير باللقطة المكبرة الثابتة نسبيا إلى لقطات متلاحقة يفصل بينها السواد جزئيا وسريعا"[٢].

٢ – تقديم حدث موت الأم : وفي هذا السياق، يفترض الناقد اليبوري[٣] حوارية حدث استعادة حياة الأم ما بين فضائي فاس والرباط مع لغة السينما:

---

(١) بشير القمري، م.س.، ص١٤٩.
(٢) نفسه، ص١٥٢.
(٣) أحمد اليبوري، م.س.، ص٥٧.

في هذه الدار أشياء كثيرة، لكن أهم ما فيها الأم (..) وهي لا تكف عن الحركة : تجلو الأواني، تذوق الطاجين (..) ويكون العصر موعدا لزيارة الأهل والأقارب، أو الجلوس في الفسحة المخصصة للنساء بضريح مولاي إدريس (..).

بدت الرباط للهادي مدينة مفتوحة بدون أسرار أو مفاجآت (..) عليه الآن أن يواجه حياته الجديدة (..) أمه لالة الغالية منكبة على الصنعة: الطرز والخياطة، وشؤون الطبخ، وتربية صغار ابنتها". (الرواية، ص ٨-٤١)

أما ب. قمري فيذهب أبعد من ذلك حينما يعتبر رواية "لعبة النسيان" فيلما مطولا يمكن الاعتماد في تحليلها على لغة التفكيك السينمائي. وهذا يعني، "التعامل مع "لعبة النسيان" باعتبارها مركبة تتخللها متواليات، وداخل المتواليات وحدات كبرى، وداخل كل وحدة كبرى وحدات صغرى ثم لقطات"(١).

٣ – طريقة تشغيل الزمن: يتفق المنيعي مع القمري على كون زمن السرد في "لعبة النسيان" زمنا حداثيا ومذوتا، ينتظـــم وفق لعبتي "النسيان" و"التذكر"، ولذلك فهو زمن متقطع تتعدد فيه "اللحظات المنعزلة بعضها عن الآخر، وتتأرجح بين حاضر غير مكتمل وماض تام"(٢):

"الما قبل والمابعد يمحيان داخل الجسد والذاكرة، ويبدو لاوعينا أليفا ألفة تسعفه على هزم وعينا. كأن الجسد استمرار قدري لهويتنا ما قبل التاريخية، ومغامرة الحياة تجعل منها هوية تشع وتتوارى كالومض، داخل حلبة التقلبات والاكتشافات، فتغدو كينونتها مرتهنة بابتكار متجدد لأفق تتحرك فيه". (الرواية، ص ٤٧)

ولإدراك هذا الزمن "النافر المتناثر" يرى القمري ضرورة اللجوء إلى "لغة التفكيك السينمائي"، فكما هو الشأن بالنسبة للفيلم السينمائي، تفيض " لعبة النسيان" التي تستغرق

---

(١) بشير القمري، م.س.، ص١٥٤.

(٢) حسن المنيعي، م.س.، ص٩٦.

في زمن قراءتها زمنا محتسبا، تفيض في نظر الناقد "بأزمنة شتى متداخلة ما بين لحظتين أساسيتين : لحظة الموت (..) ولحظة العودة - بين حين وآخر - إلى فضاءات فاس، مرتع الطفولة أو العدول عنها إلى فضاءات موازية مكملة"(١).

وتكمن أهمية الكشف عن طبيعة حوارية "لعبة النسيان" مع لغة السينما في إبراز مدى تطور الرواية المغربية -ممثلة في نماذجها الجادة- في اتجاه تجاوز الحواجز الفاصلة في الغالب بين اللغوي والفني، أي مدى انفتاحها على النشاط الإنساني.

٢,٢,٤.- شعرية اللغة :

تترجم اللغة الموظفة في "لعبة النسيان" بالنسبة للنقاد الثلاثة، حوارية الذات مع الآخر بل ومع ذاتها، فالملفوظات التي تحيل على تبدلات الواقع و الذات لا تنفصل عن طبيعة وخصائص متلفظيها:

سي ابراهيم يتكلم:

> **دابا انت تتسولني على بزاف ديال الأمور، وباغيني نجاوبك عليها. هاذ الشيء تيخصو وقت طويل (..). منابن جيت للرباط كلست مور الأولى عند ولد عمي. كان تيبيتني في الهري ديالو حدا جامع مولاي سليمان، حتى جمعت شوية دلفلوس وشريت الصندوقة باش تيمسحوا السبابط من عند واحد الشلح بثمانين ريال".**
> **(الرواية، ص ٥٧-٥٩)**

ونلاحظ في هذا السياق، أن الإيقاع الخاص، الذي يساهم في خلقه التداخل بين الفصيح والدارج بمختلف تنويعاته في الرواية، يحيل ضمنيا على موقف المبدع الخاص من اللغة وسعيه إلى تثمين لغة التواصل اليومي.

أما حوار اللغات داخل اللغة الواحدة: لغة القرآن، ولغة الأذكار ولغة الوداع الأخير ولغة الخطاب الرسمي التي تحضر في النص على شكل محاكاة ساخرة، فإنه إذ يراهن

---

(١) بشير القمري، م.س.، ص١٥٨.

-حوار اللغات- على التوتر الذي يسود الأنساق والقيم التي تعبر عنها، يساهم في جعل "لعبة النسيان" فضاء تتقاطع فيه عدة خطابات كما هو الشأن في الحياة. وبهذا تقدم "لعبة النسيان" فسيفساء لغوية، تنضاف إلى الجمالية التي تضفيها على الرواية وظيفة "إبراز أنواع التداخل والجدل بين مختلف عناصرها[1].

---

(١)أحمد اليبوري، م.س.، ص ٦٠.

خلاصـــــة :

رغم ما يمكن أن نؤاخذ عليه "لعبة النسيان" من إفراط في التنظير أحيانا، فهي ليست بناء شكلانيا مكتفيا بذاته، إنها تجسيد لفكرة معينة مفادها أن الرواية ـ بصفتها كونا مفتوحا ـ تعيد تشكيل الواقع بهدف صنع فضاء مغاير، بالاستناد إلى العناصر السياسية والاجتماعية والذاتية والتاريخية بدون مفاضلة.

من هذا المنطلق، يتفق النقاد المغاربة على إدراج رواية "لعبة النسيان" في خانة الروايات العربية الجديدة التي توفقت في استثمار التعدد اللغوي من أجل توليد تخييل مختلف، يرمي إلى خلق حوارية عميقة بين الشيء ونقيضه، وبين الذات والآخر. كما يتفقون أيضا على إرجاع توظيف م.برادة لهذه الخاصية الأسلوبية إلى تأثره بباختين، مع مراعاة جهود الروائي المغربي من أجل خلق تعدديته اللغوية الخاصة. فبرادة الذي سعى جاهدا لاستيعاب مختلف تحققات الفن الروائي العربي والعالمي، سعى في المقابل إلى أن يحقق لروايته هويتها الخاصة عن طريق الابتكار والاستعانة الحذرة بالتراث وبمختلف أنماط التفكير الإنساني. ويستجيب برادة في ذلك لإيقاعات الحياة المغربية العميقة، التي راهن على اشتغال الذاكرة لرصدها ورصد دفقات وتقطعات زمن إنساني، يعكس خواء الحاضر وتراجع الذات وانفلات الأمور داخل بناء محكم التقسيم تمثل الأم/الجذر بكل إشراقتها محوره، ونقطة بداية الحكي فيه ونهايته أيضا.

٣ – "الضوء الهارب" لمحمد برادة :

إذا استثنينا بعض الدراسات المتميزة التي تناولت "الضوء الهارب"[١]، ومن بينها دراسة الناقد سعيد بنكراد[٢]، نقف مع الإنتاج الروائي الثاني لمحمد برادة، على خاصية أصبحت تميز أغلب القراءات النقدية ببلادنا، وهي تشابه المقاربات رغم اختلاف المنطلقات المنهجية، فسواء كانت المقاربات النقدية خارجية أم محايثة، استعانت بشعرية الخطاب أم بالسيميائيات البنيوية ولاوعي النص، فإنها تتوصل إلى النتائج ذاتها تقريبا، وهي تهتم بالجانب الحواري في الرواية وبأوجه الرواة أو مستويات السرد.

لقد شقت "الضوء الهارب" طريقها إلى سوق التداول ـــ شأن "لعبة النسيان" ـــ بواسطة "المطرقة الإعلامية"[٣]، وبأقلام نقاد شباب تتلمذ جلهم على الروائي نفسه.ومما يثير الانتباه في بعض القراءات المتباينة القيمة لهذه الرواية[٤]، استحضارها لرواية "لعبة النسيان" بشكل مباشر أو ضمني من أجل تحديد الثابت والمتحول في الكتابة الروائية عند برادة. ويتجلى الثابت المفضي إلى المتحول في هذه الكتابة فيما يأتي :

أ – توظيف تقنية السخرية وإوالية التذويت، داخل إطار حواري تتباين فيه الأوعية وتختلف وجهات النظر، وتتصادم فيه الخطابات وتتفاعل الأشكال التعبيرية:

> **قالت فاطمة بأنها لم تشاهد التلفزة المغربية منذ وصولها إلى طنجة، ورد العيشوني بأن المنجزات كثيرة والحمد لله ولا داعي لأن تشغل بالها (..)**
>
> **ماذا يقول المذيعون والمذيعات؟**

---

(١) صدرت سنة ١٩٩٣، عن دار النشر الفنك بالبيضاء

(٢) انظر: النص السردي (نحو سيميائيات للإيديولوجيا)، دار الأمان، ط. ١، ١٩٩٦.

(٣) على حد تعبير رشيد بنحدو، م.س.، ص ٣٢.

(٤) نذكر على سبيل المثال قراءة الميلود عثماني: "بعض وظائف المونولوج المسرود" وقراءة إدريس القصوري:" شعرية الجسد واللغة غير اللفظية" ضمن كتاب ": رهانات الكتابة عند محمد برادة، (مختبر السرديات)، مطبعة فضالة، ط١، ١٩٩٥. وكذا قراءة حسن المودن:لا وعي نص الرواية: الضوء الهارب، ضمن كتاب: الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦.

".. وقد أبدى الزائر الكريم إعجابه بما حبانا به الله من روعة المناظر وتنوع الامكانات الطبيعية..". (الرواية، ص ٢٠-٢١)

ب – اشتغال الزمن بطريقة معقدة أساسها التذكر :

... ينظر إليها ويتيه. يتذكر ويستعيد، راكبا مهرة الرغبة الجموح تقوده عبر براري القرى ومسالك الأودية، فيبدأ يشيد المدائن وقد تفجرت في أعماقه القوى الشيطانية الحبيسة (...) وتساءل كيف يمكن أن يسمي تلك الأيام والساعات المديدة التي يقضيها فاقدا نكهة الحياة أثناء ما تغيب الرغبة (..)

يتساءل عن ذلك لأنه يتذكر، بالمقابل، ما قرأه عند دوستويفسكي عن لحظات التناغم الخالد التي ليست أرضية ولا سماوية (..) صديقه عندما يسكر ويجلى الحزن قعرة، ينطلق في ترداد حكايته المفضلة عن الفتاة الجميلة جدا المحاكية للنسيم في رقته (..).

أنظر إلى صفحة الماء الممتدة فوق بحر البوغاز وأنظر إلى تلك التلال التي تتوزع أحياء طنجة وإلى الناس والأشجار...". (الرواية، ص ٣٦-٣٧-٣٩)

ج – كثافة حضور الخطاب الميطا-سردي وهيمنة الحوار الداخلي المسرود الذي يفسح المجال للحلم والاستيهامات ويسمح بشعرنة اللغة وبالتوغل في أوعية الشخصيات:

ولم يقل لها: سؤال لا نطرحه بصدق مأساوي إلا عندما نبدأ ننحدر، قبل ذلك تحركنا الأوهام: الحب، المال، السلطة، الايديولوجيا (..) لم يقل لها: أتذكر جوستين في "رباعية الاسكندرية"، ضبطت حياتها على إيقاعات البحر. استبطنت مده وجزره (..) وفجأة أحس أنه لم يعد يقوى على أن يقول لها أو أن يقول لنفسه". (الرواية، ص ١٠٠-١٠١)

د – التفكير في عملية الكتابة، حيث يجد القارئ نفسه في "الضوء الهارب" أيضا أمام كاتب يفكر في موضوع كتابته، لكن هذا التفكير لا يعلن عن نفسه في بداية الرواية من خلال مشاريع الكتابة أو بواسطة نقاشات تدور بين راوي الرواة والمؤلف ــ كما هو الشأن بالنسبة للعبة النسيان ــ وإنما يتخلل سطور الكتابة الروائية ويكتشفه القارئ في آخر الرواية بواسطة إصرار المؤلف على مبدإ الاحتمال في الكتابة، يقول البطل العيشوني :

> **"سأعرض عليه (أي على الكاتب) احتمالات تبدو ممكنة لصياغة قصتي مع غيلانة وفاطمة وما حصدته خلال ما يقرب من ستين سنة. أسجل الاحتمالات الثلاثة دون أن أقيده بها، فقد تنفتح مخيلته على احتمالات أخرى". (الرواية، ص ١٩٥.)**

١,٣ – تأكيد الخصوصية.

تتضمن رواية "الضوء الهارب" مرجعيتها في ذاتها، فما أن ينتهي الحكي الأول بهذا السؤال: فهل تستطيع أن تصنع لنا بطولات، أوهاما، أحلاما أخرى أيها الفنان؟ (ص١٧٠)، حتى يبدأ حكي آخر بعنوان "من دفاتر العيشوني"، يكتشف القارئ من خلاله بأن الرواية صياغة وإعادة تشكيل ليوميات رسام لا يمتلك قدرات الروائي، ويرغب في أن يخرج مشروعه الروائي إلى النور. مما يعني أن الأوراق التي كتبها العيشوني تشكل بذور السرد ومرجعياته، ولا تمثل انتكاسته وجنوحه إلى الخروج من دائرة الحاضر ــ بوصفها خريفا في الحكي وخريفا في العمر وخريفا في السرد أيضا ــ كما ذهب إلى ذلك الناقد بنكراد، الذي لم يفته أن يلاحظ مع ذلك بأن كل ورقة من هذه الأوراق قابلة لأن تشكل منطلقا لرواية جديدة[١].

وإذا أخذنا بعين الاعتبار، وجود سوابق لتقنية ذكر المرجع في الأدب العربي[٢]، سنتساءل ولا شك عن جديد ووظيفة هذه التقنية في رواية مغربية ؟

---

(١) سعيد بنكراد، م.س.، ص ١١٢.

(٢) "في مقدمة رواية "هكذا خلقت" للكاتب المصري محمد حسين هيكل يروي المؤلف، أن شابة أقبلت عليه وهو جالس في حديقة الفندق الذي كان ينزل به وأعطته نسخة من قصة كتبتها صاحبتها ورغبت في أن تصل إليه ويطلع عليها ويعمل بها ما يشاء"، انظر جواد بنيس: تقنية الصورة عند محمد برادة، ضمن "الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، م.س.، ص ١٢٩.

حرص برادة حرصا شديدا على إشراك القارئ في عناء إنتاج رواية "الضوء الهارب" بواسطة إحالته على مرجعه في سبع وعشرين صفحة (من ص ١٧١ إلى ص ١٩٨)، ومن خلال تقديم الشكر لمن وهبه شريط "مرض الزين" لأحمد لمرابط، والتنويه بالمساعدة التي قدمتها له رواية "أحاد الآنسة بونون" (Les dimanches de Mademoiselle Benoun) لجاك لوران (Jacques Laurent):

أشكر الأخ الشاعر عبد اللطيف بنيحيى على الشريط الذي أمدني به والمشتمل على حكاية " مرض الزين" لأحمد المرابط.

وأنوه بالمساعدة التي أمدتني بها شخصية مدموازيل بونون بطلة رواية
« Les dimanches de Mademoiselle benoun »

غايته من هذا الحرص، التأكيد على أن الكتابة الابداعية عملية معرفية معقدة تحتاج إلى إعادة تشكيل وتطعيم دائم ولا تعتمد فقط على قوة داخلية.

إلى جانب هذه الوظيفة، تؤدي تقنية إثبات المرجع في "الضوء الهارب" وظيفة أخرى، لها علاقة بنرجسية الذات الكاتبة، فعلى لسان العيشوني يعلن برادة من داخل النسيج الروائي بأنه محترف في مجال الكتابة الروائية : "فكرت، أمس، أن أعطي نسخة منه **لأحد أصدقائي الروائيين المحترفين** ليتخذ منه نواة لرواية مثيرة يتولى هو صياغتها" (الرواية، ص١٩٥).

وبما أن هذا الكاتب المحترف هو الذي يدعو من داخل العمل الروائي، دعوة العارف المتمكن من أدواته، إلى ضرورة البحث "عن طريقة أخرى نكتب بها، لأننا قد نتخلص من بلاغة وننسجن داخل أخرى" (ص ١٨٣)، نستنتج أن تقنية ذكر المرجع في رواية "الضوءالهارب"، تقنية مفكر فيها مسبقا ومؤشر دال على إحاطة الروائي المغربي بجوهر الفن الروائي باعتباره عالما مفتوحا، يخضع لقانون أساس هو قانون الخلق والإبداع والبحث الدؤوب عن صيغ جديدة في الكتابة، تهدم لتشيد.

ويعتبر تأكيد برادة، في نظرنا، على خاصية الاحتراف بعد إنتاج روايتين فقط، دليلا على الثقة التي اكتسبتها الذات المغربية المبدعة في قدرتها على إيجاد مكان لها وسط زخم الإنتاج الروائي العربي المتميز، وهي ثقة انتقلت عدواها إلى أحد قراء الرواية الذي رأى في إهداء "الضوء الهارب" لصنع الله ابراهيم استحضارا للنّد[1].

---

(١) عبد الفتاح الحجمري: أسئلة النص، أسئلة العتبة، ضمن رهانات الكتابة عند محمد برادة م.س.، ص٤٧.

٢,٣ - تغييب النموذج :

تنبهت أغلب الدراسات التي تناولت تعدد الخطابات في "الضوء الهارب" إلى تميز تركيبها الفني، وإلى الإضافات التي تزخر بها هذه الرواية موازنة ب"لعبة النسيان"، فركزت على التقنيات الآتية :

أ - توظيف الكاتب للخبر الصحافي المكتوب والتلفزي:

> **ضغط على زر جهاز التلفزيون فظهر مذيع إسباني يقدم تحقيقا عن انتشار ظاهرة المعاشرة غير الشرعية بين الرجال والنساء في فرنسا (الرواية، ص ١٩).**

ب - استثمار آلية التمثيل، وأشكال تعبيرية مغايرة كالرسالة إلى جانب المشهد السينمائي، والحكي الشفوي، ضمانا للتنوع ولتوسيع التخييل:

> **أقترح عليك أن نجرب مشهدا عائليا نفترض فيه حضور فاطمة معنا. لنبدأ. عليك أن تتقمصي دورك ودورها (...). ينهض العيشوني متجها نحو الباب يفتحه ثم يغلقه بعنف:**
>
> **- غيلانة أجي خذي الصاك.**
>
> **تسرع نحوه : على السلامة. (الرواية، ص ٨٩)**

ج - إصرار الذات على حكي تجربتها :

> **أحاول وأنا أكتب إليك، مثلما فعلت وأنت تحكي لي عن حياتك، أن أستعيد محطات من مساري قد تسعفني على فهم ما عشته. (الرواية، ص ١١٠)**

د - كثافة الحضور الشعري والاهتمام بلغة الرسم :

> **صوت المؤذن ما يزال يعلن غروب شمس هذا اليوم وهو منجذب نحو فكرة غائمة قرأها أو سمعها، عن شيء ما، يتولد بين عشوة المساء وعتمة الليل. أين ومتى؟ (..)**

أضاءت اللمبة الموضوعة خلف سلة من قصب وظهر القماش المشدود إلى رافعة خشبية وبجانبه أنابيب الألوان وأقلام الرصاص وفرشاة مغطوسة داخل كوب ممتلئ إلى منتصفه". (الرواية، ص١١-١٢)

وفي هذا السياق، نسجل بأن دراسة الباحث عثماني لبعض وظائف المونولوغ المسرود في "الضوء الهارب"، استطاعت من خلال تركيزها على قصدية التقنية، أن تسلط الضوء على "الكيفية التي يدرك بها العيشوني (الفنان والرسام) العالم (بصفته) تشكيلا من الألوان والهيولات والأحجام والأبعاد والزوايا"[١]، لكن هذه الدراسة ــ مثلها في ذلك مثل جل المقاربات النقدية التي جعلت من "الضوء الهارب" موضوعا لها ــ لم تربط بين موضوع الرواية - الذي يتمثل في محاولة تشخيص بعض مظاهر وجود الإنسان المغربي، من خلال استحضار الجنس والتعبير عنه عبر وصل رغبات الجسد بالأبعاد الوجودية والتاريخية والتربوية الاجتماعية - وبين خلفية النص الروائي المتجلية في اللوحة التي راهنت في البداية على عري الجسد الأنثوي وجماليته، قبل أن تبدأ مسيرتها في البحث عن أسلوب خاص[٢].

وقد كنا نتوقع من دراسة بنكراد السيميائية ــ التي أكدت بأن حركة السرد في الرواية "تبني نفسها انطلاقا من عالم العيشوني الرسام الذي يعيش على وقع أجساد اللوحات وأجساد النساء"[٣] ــ التركيز على الخلفية التشكيلية للرواية لتفسير دوامة الفكر ودوامة النفس ودوامة الجسد، وللاقتراب من العيشوني ليس بصفته رمزا "لذكورة قدمت ــ ولا زالت تقدم نفسها ــ على أنها منبع التاريخ ومنتهاه"[٤] فحسب، ولكن باعتباره أيضا صوتا إبداعيا للبحث الدؤوب عن كتابة صعبة[٥]:

---

(١) عثماني الميلود: بعض وظائف المونولوغ المسرود، م.س.، ص٢٥.

(٢) يشمل هذا الحكم بعض الدراسات التي اهتمت بتقنية الصورة في "الضوء الهارب"، مثل دراسة جواد بنيس: "تقنية الصورة عند محمد برادة"، (ضمن الرواية المغربية/أسئلة الحداثة، م.س.)، إذ لم تربط هذه الدراسة ما بين مكانة الصورة في الرواية والخلفية التشكيلية التي تتأسس عليها.

(٣) سعيد بنكراد، م.س.، ص ١١٣.

(٤) سعيد بنكراد، م.س.، ص ١١٤.

(٥) عثماني الميلود، م.س، ص٢٢.

"كنت (..) حريصا على إتقان محاكاة الملامح والخطوط وتقاطع المفاصل. والجسد، عندما يكون بديع التكوين، يسعف على إبراز التكورات والانحناءات والتعاريج، فلا أكاد أضيف أو أتخيل شيئا خارجا عنه (...) خمس سنوات نقلتني إلى شاطئ آخر ووطدت في نفسي بذور حياة مغايرة للحياة العادية لدى معظم الناس الذين هم حولي. أصبح أساسيا لدي أن أبدع لوحات تستجيب للإحساسات المتضاربة التي تطاردني داخل الدوامة. أمسيت مشدودا إلى أن (..) أتابع النبش فيما يؤرقني من بحث عن أسلوب خاص" (الرواية، ص ٥٦-٦٥).

إلا أن هذه الدراسة، تجاهلت الخلفية التشكيلية ـ باستثناء بعض الإشارات التي ترد التناظر الذي يجمع بين أجزاء الأشياء والكلمات (الفرشاة، القلم، ...، الكوب والماء ...) إلى الجسد وإلى الأفعال الصادر عنه[١] ـ وركزت على تحديد صورة الجسد (النسائي في المقام الأول) من خلال مقتضيات ونتائج الفعل الجنسي. ولعل من أهم النتائج المتميزة في اختلافها التي توصلت إليها:

ـ توقف السرد لحظة الفعل الجنسي، بحيث تشكل ممارسة الحميمية في الرواية "نقطة انزياح دائمة عن الخطية السردية التي تتحكم في مجمل السرد"[٢].

ـ تكريس السائد على مستوى علاقة المؤنث بالمذكر، بانحياز الرواية إلى رؤية هذا الأخير للعالم. وبهذا، فإن الخطاب الروائي الذي يهدف إلى التجديد، "لا يخرق أي قانون ولا يزعزع دعائم أية إيديولوجية على هذا المستوى"[٣].

---

(١) سعيد بنكراد، ص ١١٦.

(٢) نفسه، ص ١٣٥.

(٣) نفسه، ص ١٢٧ – ١٢٨.

وتظل قراءة إدريس القصوري[١] للضوء الهارب، إحدى القراءات النادرة التي لامست جوهر الرواية وهي تعبر عن استحسانها لتوظيف برادة للغة الرسم، التي تغني في نظر الدارس أفق انتظار قراء الإنتاج الروائي المغربي الجديد، وتعيد الاعتبار لقنوات تواصلية لا يعيرها المجتمع المغربي ما تستحقه من اهتمام[٢].

غير أن هذه القراءة، التي اعتبرت "الضوء الهارب" تشييدا لبلاغة جديدة تحتفي بلغة الجسد ومعانيه المتعددة الوجوه[٣]، ما فتئت أن اهتمت بسيمياء مظهر ووجوه الشخصيات بمعزل عن قراءة جسد اللوحة التشكيلية، فأضاعت بذلك، إن صح التعبير، فرصة تحديد أبعاد الرواية بالاستناد إلى خلفية تشكلها، مما جعلها غير قادرة على دراسة الرواية بالتركيز على جدلية الخاص والعام فيها. فمن المعلوم أن هذه التقنية الموظفة في "الضوء الهارب" تمثل إحدى ركائز التجديد في الرواية العالمية الجديدة، وهي ترتبط أساسا باسم ميشيل بوتور « Michel Butor »، أحد الروائيين الفرنسيين المؤسسين لأسلوب مختلف في مجال الكتابة الروائية، باعتماد النص التشكيلي مرجعا أساسيا للتحقق الروائي، أي عونا على الكتابة وركنا أساسيا في التخييل[٤].

---

(١) إدريس القصوري، م.س.

(٢) نفسه، ص٣٤.

(٣) إدريس القصوري، م.س.، ص٣٠.

(٤) - Georges Raillard: Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor, in Nouveau Roman Hier, Aujourdh'hui, op.cit., P257.

خلاصـــــة :

نخلص إلى أن رواية "الضوء الهارب" لا تكرر تجربة "لعبة النسيان"[1]، وإن كانت تناقش مجموعة من الأسئلة والقضايا السردية التي سبق أن ناقشتها هذه الرواية.

إنها تمثل ــ رغم اختزالها لوظيفة الجسد، وجعلها من الاستثناء قاعدة تتأسس على أخلاق خاصة بها على مستوى العلاقات الشاذة المنفرة (علاقة العيشوني بغيلانة وابنتها فاطمة) ــ (تمثل) إضافة نوعية للنماذج الروائية المغربية المجددة والمتميزة.

(١) يؤكد الروائي نفسه هذا الأمر حينما يعتبر كتابة "الضوء الهارب" كتابة مختلفة، بل وصعبة موازنة "بلعبة النسيان". يقول: "كتابة "الضوء الهارب" اختلفت عندي بالنسبة للعبة النسيان، في كوني كتبتها في فترة خاصة وسياق اقترن بأسئلة حادة وبأزمة نفسية معينة، ومن ثم لم تكن هذه الكتابة سيلة، إذا صح أن هناك كتابة سيلة و أخرى صعبة. قياسا إلى "لعبة النسيان"، ربما لأنني في هذا النص حاولت أن أذهب بعيدا وأن أواجه كل الأسئلة التي تبدو مستترة ومختبئة". (محمد برادة، الكتابة، التشخيص والأزمة، م.س.، ص٥٢).

٤- عين الفرس للميلودي شغموم :

يعتبر الميلودي شغموم من الأسماء الروائية البارزة في الحقل الثقافي المغربي، ساهم إنتاجه الروائي في تغيير خريطة السرد الروائي بالمغرب، إلى جانب إنتاج الروائيين المغاربة الذين يندرجون في إطار "التجريب" باعتباره تلاحما بين كل ماأنجزته الرواية العالمية. ولعل ما يميز هذا الروائي، هو البحث المحموم عن الصيغ الكفيلة بإنتاج "روائية" عربية- مغربية يتم فيها الجمع ما بين العام والخاص. يترجم هذا البحث استلهامه للتراثين: الكلاسيكي العربي والشعبي المغربي، وانفتاحه على طرائق السرد العالمية المعاصرة، مع قدرته على خلق متتاليات سردية تتسم بالفاعلية والتنوع وبمبدإ الحوارية داخل النص الروائي[١].

ما الذي يميز إذن رواية "عين الفرس"[٢] ضمن إنتاج شغموم الروائي ؟

للإجابة عن هذا السؤال، سنركز - ونحن نأخذ بعين الاعتبار رأي شغموم في إنتاجه- على قراءتي أحمد اليبوري وعبد الحميد عقار[٣]، اللتين اهتمتا بتحليل "عين الفرس" من جانب الثابت والمتحول في كتابة شغموم الروائية[٤].

١ - اكتمال تجربة :

يفضل م. شغموم رواية "عين الفرس" على إنتاجه الروائي السابق، لأنها تمثل بالنسبة إليه اكتمال تجربته في مجال كتابة الرواية الحداثية العجائبية[٥]، ولأنها تعكس

---

(١) أحمد اليبوري، م.س.، ص١٠٩.

(٢) صدرت عن مطبعة النجاح الجديدة بالبيضاء سنة ١٩٨٨، مسبوقة بالروايات الآتية: الضلع والجزيرة (روايتان: "جزيرة العين" و"ضلع في حالة الإمكان") (١٩٨٠)، و"الأبله والمنسية وياسمين" (١٩٨٢). وتلتها بعد ذلك:"مسالك الزيتون" (١٩٩٠)، "شجر الخلاطة" (١٩٩٥)، و"خميل المضاجع" (١٩٩٧) ونساء آل الرندي" (٢٠٠٠)، و"الأناقة" (٢٠٠١)، و"أريانة" (٢٠٠٤)، و"المرأة والصبي" (٢٠٠٦).

(٣) يتعلق الأمر بالقراءة الواردة في كتاب أحمد اليبوري: "دينامية النص الروائي"، م.س. وبالقراءة المتضمنة في كتاب عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، م.س.

(٤) حظيت "عين الفرس" باهتمام نقدي في بلادنا، ركز في البداية على توظيف العنصر العجائبي. انظر مثلا: حسن بحراوي: عين الفرس: قراءة الواقع بالخرافة، أفاق، ع١، ١٩٨٩.

وانظر بخصوص استفادة شغموم من التراث الإنساني: فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل: دراسات في السرد الروائي والقصصي، افريقيا الشرق، البيضاء، ١٩٩١.

(٥) تمثل رواية "الأبلة و المنسية و ياسمين"، بداية نضجها.

أيضا تصوره للنوع الروائي بصفته نوعا عميقا ومنفتحا يستوعب بفضل مرونته الأشكال السردية التي تميز كل ثقافة على حدة، مع قابلية التطور والابتكار، ويمتلك القدرة على مناقشة الأسئلة التي تطرحها الثقافات على ذواتها وعلى بعضها البعض[١].

في دراسته النقدية لعين الفرس يزكي أ.اليبوري تقييم المؤلف الإيجابي لإنتاجه، حيث يعتبر "عين الفرس" رواية ناضجة فنيا ونموذجا دالا على إتقان شغموم للصنعة الروائية، سنده في هذا الحكم، ما يعكسه النص السردي في هذه الرواية من حسن استفادة شغموم من التقنيات الروائية العالمية الحديثة، ومن استيعابه لطرائق السرد التراثية العربية، ولأساليب الحكي الشعبي الشفاهي[٢] وتشغيلها بما يتناسب ومبدأ النسبية الذي تحتفي به الرواية. يتجلى ذلك مثلا في:

أ- رفض الصورة التي تم بها تداول "السند" في التراث السردي العربي:

الحقيقة أني لم أشاهد ذلك بما تسميه أنت "شهود عيان"، وإنما رواه لي صديقي الصياد مبارك بوركبة، فشاهدته بعد ذلك... في ما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر... بوركبة نفسه لم يشاهد بأم عينه ما حدث للطاهر وزوجته... رواه له صديق من أصدقائه الصيادين فرآه هو أيضا بما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر... من المؤكد أن صديق بوركبة لم يعاين الحدث، وإنما روي له بنفس الطريقة فشاهده كما شاهدته وشاهده بوركبة... من المؤكد كذلك أن لا أحد رأى بغير هذه الطريقة... هذا كل ما أستطيع أن أؤكده لك والبقية يجب أن تأتي من عندك!. (الرواية، ص ٢٦)

ب- تقديم الحكاية النواة على شكل "حلقة" تحيط بالأميرال، مما منح الفرصة للروائي لتوظيف أسلوب التشويق، واستحضار المروي لهم قصد تسجيل وجهات نظرهم[٣]:

- ما سأحكيه لكم يا مولاي...

---

(١) El Miloudi Chaghmoum: Préface. In: l'oeil de la jument. trad. par Francis Gouin. - Wallada. 1993. P 8-9.

(٢) أحمد اليبوري، م.س، ص ١٠٩.

(٣) نفسه، ص١١٧.

قال : - نعلم أنه خرافة فاحك ...

ترددت قبل التظاهر بالموافقة :

- هي كذلك، يا مولاي، ولكن ما سأحكيه قد يكون وقع، وإن كنت لا أعلم متى ولا أين، وإلا فإنه بكل تأكيد سيقع، وإن كنت لا أعلم متى ولا أين !

قاطعني الكبير :

- احك بلا مقدمات ..

قالت مغنية لصاحبتها :

- لو يتركونه يتكلم!

فقالت صاحبتها :

- يستعجلونه لحكي وهو يحكي منذ دخل إلى المجلس. (الرواية، ص ١١)

ج - يضيف شغموم إلى هذا كله ابتكار هندسة جديدة للنص[١]، تخدم مفهوم النسبية وتعدد الأصوات والرؤى والساردين[٢] في الرواية الحداثية. فإذا كانت روايات شغموم السابقة تتجاوز في احتفائها بانعدام المطلق الكتابات الروائية العالمية ذات الطابع الدينامي، فإن عين الفرس تمثل قمة تمسك شغموم وتطويره للنسبية كقاعدة للكتابة، حيث لا تشمل النسبية في هذه الرواية الزمن والمكان والشخصيات والأحداث - التي تتم رؤيتها من زاويتين متباعدتين ومتعارضتين: عين الرأس وعين الذيل - فحسب، وإنما تشمل العنوان أيضا[٣]. "فعين الفرس" تدل على مدينة شاطئية، كما تدل على مكبر صوت وعلى عين الحيوان الذي يسمى فرسا:

---

(١) قسم الرواية إلى قسمين مبتكرين: رأس الحكاية والذيل. يشتمل كل قسم منهما على ثلاثة فصول، وسم كل فصل بحرف من الأحرف المكونة لكلمة عين: ع، ي، ن. ويتميز كل فصل من فصول الرواية الثلاثة عن الآخر، بالقضايا النظرية التي يطرحها وبالمتتاليات السردية التي تتأرجح ما بين الواقعي والأسطوري.

(٢) يتعدد السارد ون وفق تراتبية خاصة:

أ - سارد أصلي (محمد النفال).

ب - سارد فعلي (محمد بن شهرزاد الأعور).

ج - سارد عارض (المهدي السلوكي، ولد العوجة، مبارك بوركبة، شخص مجهول (صديق بوركبة)).

(٣) أحمد اليبوري، م.س.، ص ١١١-١١٢.

أين توجد عين الفرس؟

(...)

- في رأس الفرس، الحيوان الذي اسمه الفرس !

(...)

- في بيت الأمير، هي الآلة الصغيرة التي في بيت الأمير!

(...)

- إنها اسم سري لإحدى المدن الشاطئية بالإمارة! (الرواية، ص ٣٨-٣٩)

وتبعا لذلك تقوم هذه الرواية على ضرورة حصول تكامل بين المستويات الواقعية والأسطورية والتخييلية، أي على تقويض أسس الكتابة التقليدية وتأسيس مسارات جديدة مبتكرة، ضمن إطار عجائبي يسعى إلى "هلوسة ما هو عقلاني وتغريب ما هو شائع ومتوقع وتحويل ما هو غريب الأطوار وخارق إلى شيء تقليدي"[1] :

- تعني أن الطاهر المعزة ذهب إلى عمق البحر مع زوجته بحثا عن البسطيلة والمشوي؟ سألت المهدي.

ابتسم هذا الأخير ابتسامة ساخرة (..) :

- **وهل لديك فرضية أحسن لتفسير اختفاء الطاهر وفطومة؟**

- **فكرت قليلا وبارتباك:**

- **لاأعرف، حقيقة، لا أعرف، ولكن لا أحد شاهد ذلك بعينيه!**

ارتسمت ابتسامته المتهكمة على الوجه بأكمله :

- هذه الأحداث، وأية أحداث مثلها لا يمكن أن ترى بالعين أو تسمع بالأذن كما تشاهد أو ترى أحداث أخرى في الواقع أو في

---

(١) أحمد اليبوري، م.س.، ص١٧٧.

التلفزيون، يحتاج المرء أحيانا إلى أذن داخلية وعين باطنية!.
(الرواية، ص ٢٥)

نستنتج مما سبق، أن رواية "عين الفرس" رواية تحمل داخلها بالإضافة إلى التقنيات المبتكرة ثوابت الكتابة السردية عند شغموم، فهي تعيد توظيف نفس العناصر التي وظفتها قبلها روايات "جزيرة العين" و"الأبله والمنسية وياسمين" بشكل ينم على نضج فني وإحكام للصنعة. وتتمثل هذه العناصر إجمالا في :

أ – التنظير للرواية من خلال التفكير في طبيعة السرد وفي "صلاته بالواقع وبالتاريخ، وبعمليتي الكتابة والقراءة:

– أرأيت، يا سيدي، كيف تكون الحكاية واقعية أحيانا!؟ أنا والله ما صدقت يوما أن الحكاية خرافة أو وهم، كنت أظن أن الحكاية، كهذه التي رويتها لكم، تاريخ أعم وأشمل وربما أدق من كل تاريخ يكتبه المؤرخون اليوم! .. (الرواية، ص ٣٩)

ب – إضفاء الطابع الأسطوري على الواقع، بشكل يؤسس لعلاقة جديدة بين النص والقارئ تقوم على منطق التوتر المنتج:

بدا لي الأمر كما قد يبدو لكل من يتوفر على حد أدنى من سلامة العقل، أقرب إلى الخرافة منه إلى الواقع المطابق للواقع. كلما أعملت النظر فيه بدا غير قابل لذرة واحدة من الواقعية (..)

أصبح الوضع أكثر غرابة في رأسي :

– كذبة تفعل كل هذا في الناس!

احتج :

– ومن قال لك إنها كذبة !؟ كذبة... الله أعلى وأعلم!

لم يعد أمامي سوى أن أقبل معه أن ذلك لم يكن كذبة، أنه ربما كان كذبة غير عادية، كذبة هي الواقع أو الحقيقة أو تشبه شيئا من الواقع أو الحقيقة.... (الرواية، ص ٢٦-٣٠)

ج - التركيز على مبدأ النسبية المخلخل للأحكام اليقينية. ويستند هذا المبدأ في "عين الفرس" إلى الابتكار وتعدد وجهات نظر الساردين وعدم تيقنهم مما يروونه، مع الإجماع على أن المصدر الحقيقي للسرد هو الوهم والحلم والتذكر:

.. الحقيقة أني لم اشاهد ذلك بما تسميه أنت " شهود عيان"، وإنما رواه لي صديقي الصياد مبارك بوركبة، فشاهدته بعد ذلك... في ما يشبه الحلم أو الرؤيا أو التذكر... . (الرواية، ص ٢٦)

ح - الجنوح نحو السخرية في التشخيص اللغوي (الباروديا):

ليهنأ مولاي وأهله ورعيته بالأمن والسعادة التي تملأ القلوب والبيوت، بالرغم من أن الجفاف يلتهم الماء والهواء، والحمد لله، الذي لا يفنى ولا يموت على نعمه التي جعلت إمارتكم تشبه الملكوت، على الرغم من كثرة الملحدين...(الرواية، ص ١٠)

د - تعدد أساليب التشخيص عبر تعدد مستويات اللغة، من خلال استثمار المقومات الفنية الدينية، والرسالة الديوانية، والبعد العجائبي، ولغة المقال السجالي الممتزجة بالبوح الشعري:

" أطاح الأمير صانع حظه ... بنظام الطاغية، وارث حظه...، في إطار استكمال مسلسل التحرر الوطني. واستكمالا للمسلسل ذاته ثم اقتسام الإمارة بين أبي المجد وأبي العز. أما عين الفرس فقد أصبحت عاصمة لإمارة أبي المجد في إطار تقريب الإدارة من المواطنين، ذلك الإطار الذي نتمنى أن تخضع له كل المدن في المستقبل القريب!". (الرواية، ص ٨٧)

٢ - نص على التخوم :

يمثل الإقرار بنضج رواية "عين الفرس" فنيا القاسم المشترك بين دراستي أحمد اليبوري و عبد الحميد عقار، وإن اتخذ تأويل هذا النضج بعدا مختلفا عند هذا الأخير. فإذا كان الناقد اليبوري، لا يربط استمرار شغموم في إنتاج روايات متميزة بعد "عين الفرس"

بضرورة تغيير توجهه في الكتابة الروائية، فإن الناقد عقار الذي يرتكز في دراسته على قوانين التطور الروائي عند فلاديمير كريزنسكي[١] ينظر بخلافه إلى نضج رواية "عين الفرس" فنيا، باعتباره مؤشرا دالا على أن هذه الرواية، التي تمزج بين إعادة إنتاج بعض التقنيات الموظفة في الروايات السابقة عليها، وبين وضع عوالم السرد من حيث هي موضع تساؤل ونقد صارمين، نص يقع على التخوم، أي "تخوم تجربة في الكتابة أخذت تستنفذ قدرتها على التميز إذا هي لم تتحول عن الأسطرة والتوقع"[٢].

ذلك أن بعض المقومات الجمالية التي ميزت الروايات السابقة، مثل تدخلات السارد وتأويلاته، والمحاكاة الساخرة، وإضفاء الطابع الأسطوري على الواقع، تصل في نظر الناقد إلى الحد الأقصى من التشبع في عين الفرس، وإعادة توظيف هذه المقومات في روايات لاحقة سيسقط الكاتب في التكرار غير المنتج[٣]. وفي هذا السياق يرى الناقد، أن رواية "عين الفرس" تحمل داخلها ما يؤشر إلى أن الكتابة عند شغموم ستأخذ منحى مختلفا في المستقبل "وستبحث عن صورة جديدة في التعبير الروائي بعيدا عن التكرار، أي عن الأسطرة والتوقع[٤].

ولعل ما يثير الانتباه في رأي الناقد عقار، المفارقة التي يلمسها القارئ بين اعتبار توظيف عنصري الأسطرة والتوقع تكرارا في رواية "عين الفرس"، و تشبيه توظيف هذين العنصرين بتوظيف التاريخ في الرواية غير التاريخية كتمهيد لاعتبارهما "مجهودا للارتقاء، وللتغلب على التدهور في القيم والفقدان في الإرادة والقدرة، والتمزق في الكيان[٥]، أي لاعتبارهما أسلوبين من أساليب الإدراك التي تساعد العقل في بحثه عن الحقيقة و سعيه نحو التطور.

مما يجعلنا لا نستبعد إمكانية تأثير تحول أسلوب الكتابة عند الروائي شغموم بعد "عين الفرس"[٦]، على حكم عقار على هذا النص، خاصة وأن دراسته النقدية لعين الفرس،

---

(١) قانون التكرار، وقانون التشبع، وقانون التحول.
(٢) عبد الحميد عقار، م.س.، ص١٤٠.
(٣) نفسه، ص ١٤٠.
(٤) عبد الحميد عقار، م.س.، ص ١٤٠.
(٥) نفسه.، ص١٥٥-١٥٦.
(٦) ظل البعد الأسطوري حاضرا في روايات شغموم التالية لعين الفرس، و إن أصبح لا يمثل قيمة مهيمنة.

تكشف أكثر عن إيجابيات البعد العجائبي الذي سمح توظيفه للروائي بإعادة النظر في مفهومي الواقع والكتابة السردية ذاتها، ليترجم من خلال ذلك "الاخفاق التاريخي للإنسان في أن يتعرف على ذاته، وفي أن يكونها، وفي أن يعي وجوده. باختصار، الاخفاق في امتلاك الزمن"(١). مما يعني، أن هذا البعد يمثل في العمق، عاملا مساعدا على البحث عن صورة جديدة للإنسان ينتفي فيها القهر والاستلاب والتبعية.

نسجل أخيرا، أن مماثلة الناقد بين الدلالة الكلية للرواية التي أدرجها ضمن الرواية الاجتماعية الايديولوجية، والبنية الأساسية للمجتمع المغربي المعاصر التي يعتبرها " بنية الاخفاق التي طالت مشروع إعادة بناء الشخصية الوطنية المتحررة من القهر والتبعية والاستلاب"(٢)، أسقطت - في غفلة منه - الدراسة في نظرية الانعكاس وأعادت إنتاج العلاقة المرآوية بين الواقع والأدب كما يوضح تأكيده:" فكذبة " البسطيلة والمشوي" في مستوى التخييل تكثف في تقديري سلسلة من الأكاذيب والوعود في مستوى الواقع المعيش، ذلك لأن المجتمع المغربي المعاصر قد حفل على امتداد الثلاثين سنة الماضية بالوعود الكاذبة"(٣).

ويتناقض هذا التأكيد مع حرص الروائي، من خلال تركيزه على مبدإ النسبية، على خلخلة المسلمات والأحكام اليقينية، وعلى إضعاف كل مسعى لمشاكلة الواقع والإيهام به(٤)، ويتجلى ذلك بداية في الخطاب الذي قدم به الراوي محمد بن شهرزاد الأعور نفسه للقارئ قائلا:

> **إذا حسبتم سنوات حياتي، سيكون عمري، والحمد لله، مئة وخمسين سنة! أما إذا حسبتم فترات سباتي فإني، والأعمار بيد الله، سأكون قد عمرت قرونا!... إلا أني، في كلتا الحالتين سأكون شيخا ضعيف الذاكرة والعقل والخيال، هرما ميالا إلى الخلط بين التواريخ والأحداث، وكذلك بين المصادر والأسماء، ناهيك عن الزمان**

---

(١) عبد الحميد عقار، م.س.، ص١٥٢.
(٢) نفسه، ص ١٥٢.
(٣) عبد الحميد عقار، م.س.، ص ١٥٢-١٥٣.
(٤) أحمد اليبوري، م.س.، ص ١١٢-١١٣.

والمكان، وعن الباطن والظاهر، وعن الحلم والواقع، وعن الحقيقة والوهم، وعن الماضي والحاضر والمستقبل... (الرواية، ص ٥)

بهذا نستنتج أنه في حالة التفكير في الربط بحذر بين الرواية والواقع، الذي يتميز بضبابيته وزئبقيته، فإن الحديث عن هذا الواقع لا يمكن أن يتم إلا بصيغة الجمع كما ينص على ذلك السارد نفسه في قوله:

الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية (...) وقائع حدثت سنة ٢٠٨١، بإحدى الإمارات الكئيبة. في هذه السنة بالضبط تحول ما كان يسمى من طرف بعض المؤرخين الحاليين "بالوطن الكئيب" إلى إمارات كثيرة، انهارت "دول " وتحولت "بلدان" عظيمة إلى إمارات بديلة، كما هي حال العمران الذي يصنعه الإنسان!. (الرواية، ص ٥)

وكما يترجم ذلك أيضا عنوان الرواية، الذي وظف اسم حيوان (فرس) يدل على الذكر كما يدل على الأنثى، لمنع القارئ من المطابقة الآلية بين أحداث الرواية وما جرى و يجري في المملكة التي تضم "عين عودة".

خلاصـــــة :

تمثل رواية "عين الفرس" ــ التي تتوجه إلى النخبة أساسا ــ اكتمال تجربة شغموم في مجال كتابة الرواية العجائبية، وتترجم بحق انشغال المثقف والروائي المغربي المتميز بترك بصمة خاصة في مجال الكتابة الروائية، بعد أن تخطى مرحلة استيعاب متطلبات النوع الروائي.

وسيلة هذا المثقف في سبيل ذلك، المزج ما بين التقنيات العالمية الحديثة وأساليب السرد الشعبية والتراثية من جهة، وابتكار هندسة خاصة وجديدة لمعمار الرواية من جهة أخرى. ومن هنا انفتاح الكتابة الروائية المغربية على الذاكرة الشعبية المغربية والذاكرة العربية الإسلامية والانسانية بوجه عام.

الفصل الثالث

الرواية الجديدة التراثية

"مجنون الحكم" لبنسالم حميش نموذجا

لم يعرف الأدب المغربي نظيرا لجرجي زيدان ولا مثيلا لنجيب محفوظ. لقد كان الإنتاج شبه الروائي المعنون: "وزير غرناطة" لعبد الهادي بوطالب[١]، أول محاولة مغربية في السرد ذي الطابع التاريخي[٢]. وبصفته الإنتاج الوحيد لكاتب مهتم بالتاريخ فقد تضمن، بالإضافة إلى امتياز السبق تعثره، خاصة وأنه صدر في مرحلة كانت فيها التجربة الروائية المغربية تخطو خطواتها الأولى.

لم تعاود الرواية التاريخية الظهور في الحقل الثقافي المغربي، إلا في أواخر السبعينيات من القرن العشرين مع "المعركة الكبرى"[٣] لمحمد بن أحمد اشماعو، وبما أن هذه الرواية لم تطور أسلوب الكتابة التاريخية، كان لا بد من انتظار صدور رواية "مجنون الحكم" لبنسالم حميش[٤] في التسعينيات من القرن ذاته، ليتجاوز النسق الأدبي المغربي أسلوب الرواية التاريخية التقليدية التي لم يكتب لأسسها أن تترسخ داخله.

وإذا كان النسيان قد لف تقريبا "وزير غرناطة"، ولم تحظ "المعركة الكبرى" باهتمام يذكر من قبل النقاد. فإن "مجنون الحكم" وجدت في النموذج الأب محتضنا لها، ونقشت عنوانها في سجل الروايات العربية المتميزة بحصولها على جائزة الناقد إثر صدورها سنة ١٩٩٠. وإنه لأمر بالغ الدلالة، أن تصدر الطبعة الثانية من الرواية، وعلى ظهر غلافها الخارجي شهادات الروائيين العرب للمؤلف المغربي بالقدرة على الإفادة من التراث السردي الغني وإنتاج عمل فني متكامل[٥]، إلى جانب شهادتين غربيتين واحدة لمترجم

---

(١) صدرت سنة ١٩٥٠ عن مطبعة الاستقامة.

(٢) نخص بالذكر الروايات التي تتخذ من التاريخ موضوعا لها، أما تناول التاريخي العام الممتزج بالسيري والسير-ذاتي فقد بدأ مع رواية "الزاوية" للتهامي الوزاني سنة ١٩٤٢. "كما نعثر على التاريخ حاضرا بشكل عجائبي في الروايات القصيرة لعبد العزيز بن عبد الله في الخمسينيات". (انظر في هذا الصدد، أحمد اليبوري: الرواية العربية في المغرب، معلمة المغرب، ج١٣، مطابع سلا، ٢٠٠١).

(٣) صدرت سنة ١٩٧٨، عن مطبوعات دار المغرب للتأليف و الترجمة و النشر بالبيضاء.

(٤) صدرت سنة ١٩٩٠ عن دار رياض الريس بلندن. وتعد أول إنتاج روائي لبنسالم حميش، تلتها بعد ذلك روايات: "محن الفتى زين شامة" (١٩٩٣)، و"سماسرة السراب" (١٩٩٥)، و"العلامة" (١٩٩٧)، التي فازت بجائزة نجيب محفوظ سنة (٢٠٠٢)، و"بروطا بوراس يا ناس" (١٩٩٨)، و"فتنة الرؤوس والنسوة" (٢٠٠٠). و"زهرة الجاهلية" (٢٠٠٤)، و"هذا الأندلسي" (٢٠٠٧).

(٥) انظر مثلا شهادتي يوسف الشاروني وإدوار الخراط على ظهر غلاف الطبعة الثانية من الرواية الصادرة سنة ١٩٩٨ عن مطبعة المعارف الجديدة.

الرواية إلى الإسبانية فيديريكو أربوس، والثانية لكاتب تقديمها خوان غويتصولو، وتفيد الشهادتان معا نجاح الرواية في هذا الضرب من الكتابة، واندراجها نتيجة لذلك ضمن الإنتاج الروائي العالمي(١) المتميز.

إلا أن هذه الشهادات التي تشيد بقدرة الروائي المغربي على تمثل النموذج التاريخي ضمن الإبداع التراثي العربي الجديد في أول تجربة له، لا تتطرق لا لإضافات "مجنون الحكم" ولا لعثراتها. حيث يركز المتلقي المشرقي للرواية غالبا على شهرة حميش في الساحة الثقافية المغربية وخارجيا، ويتناول الرواية آخذا بعين الاعتبار تمحور موضوعتها على تشريح آلية السلطة بالاستناد إلى فترة الحاكم بأمر الله، الذي حكم مصر الفاطمية في العصر الوسيط. أما التحليل فهو انطباعي في الغالب، يقتصر فيه القارئ على تلخيص مضمون الرواية حتى وهو يدرس تقنية التناص فيها، ويخلص في النهاية إلى أن "مجنون الحكم" رواية رائعة صورت شخصية شديدة الثراء عظيمة التجارب(٢).

وأغلب الظن، أن اهتمام المتلقي المشرقي بالعمل وإعجابه به، يعود في جانب منه إلى منزلة الكاتب في النسق الثقافي العربي من جهة، وإلى تركيز الرواية على أغرب حاكم في تاريخ مصر الوسيط من جهة أخرى. وهذا أمر لا يمس بقيمة الرواية، بقدر ما يكشف عن منطلقات المتلقي المشرقي، الذي وإن تحسنت علاقته بالإنتاج الروائي المغربي يظل جاهلا بمجمل التطورات التي لحقت به. ويكفي دليلا على هذا الأمر، أن أحد المحتفين المشارقة ب"مجنون الحكم"، رأى في هذا النص، إضافة إلى الرواية المغربية التي لم تتجاوز -في نظره- الأنماط التقليدية من وحدة مكانية أو دور للراوي الوصفي الإثنوغرافي...؟(٣).

ويعكس هذا الحكم، كما هو ملاحظ، طبيعة الصورة المتجذرة لدى المتلقي المشرقي عن علاقة المركز الثقافي العربي بالهوامش، وهي صورة لم تتبدل كثيرا بفعل الرواسب التاريخية رغم الجهود المبذولة لتغييرهااستنادا إلى واقع جديد(٤).

---

(١) انظر شهادتي خوان غويتصولو و فيدريكو أربوس على ظهر الغلاف السابق الذكر.

(٢) شمس الدين موسى: الرواية و كتابة التاريخ، (دراسة مرقونة سلمنا إياها الأستاذ بنسالم حميش).

(٣) مصطفى عبد الغني: خصوصية التناص في الرواية العربية (مجنون الحكم نموذج تطبيقي)، مداخلة شارك بها الباحث في مؤتمر القاهرة للابداع الروائي المنعقد في فبراير١٩٩٨.

(٤) يقول إدوار الخراط في هذا السياق: "..مما لا يحتاج لتأكيد في واقع الأمر أن المشرق و المغرب جناحان لا غنى لأحدهما عن الآخر، و أن المركز القديم قد وجد أندادا في الهوامش القديمة التي أضحت لحسن الحظ وبقوة

نستنتج إذن أن احتفاء المتلقي المشرقي بمجنون الحكم، لا يستند إلى معرفة بالخريطة الإبداعية المغربية(١) بقدر ما يستند إلى الموضوع الروائي وإلى خاصية التأصيل في الرواية.

أما المتلقي المغربي، فقد احتفى أولا بحصول الإنتاج الروائي المغربي على جائزة خارجية، كما تدل على ذلك الحوارات التي أجريت مع المؤلف وبعض المقالات الصحفية المتسرعة. بعد ذلك ظهرت دراسات متفرقة لنقاد شباب حاولت على قلتها، الوقوف عند بعض مميزات "مجنون الحكم" من خلال الاستعانة ببعض مفاهيم نظرية التلقي المطعمة بشعرية الخطاب. ومما يثير الانتباه في هذه الدراسات :

أ – تناول "مجنون الحكم" بصفتها جزءًا من متن روائي سمته البارزة أنه يمثل للرواية المغربية الجديدة، مع التركيز على روايات دون أخرى أثناء رصد المكونات المهيمنة في هذا المتن وتقديم تفسير لآليات التحديث فيه. فدراسة الميلود عثماني(٢) مثلا أعطت الأولوية لروايتي محمد برادة: "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب"، تلتهما في سلم الأولوية روايات "عين الفرس" للميلودي شغموم و"حكاية وهم مغربية" لأحمد المديني و"المباءة" لعز الدين التازي. أما "مجنون الحكم"،فلم يستشهد بها الناقد إلا لماما.

ب – قراءة الرواية قراءة عامة، تستهدف الإمساك بعناصر إعادة كتابة التاريخ وتخييله(٣).

طبيعة الأشياء "مراكز" جديدة (..) إذا كان للرواية المصرية تاريخ ريادي طويل و إنجازات معاصرة مرموقة، فإن الرواية المغربية في خلال عقود ثلاثة أو أربعة فقط قد وصلت إلى مرحلة من النضج و الإنجاز الطليعي لها قدرها الكبير" انظر إدوار الخراط: "شهادة بخصوص الرواية المغربية"، ضمن ملتقى الرواية المصرية المغربية الثاني، سلسلة أبحاث المؤتمرات/٤، المجلس الأعلى للثقافة، فبراير ٢٠٠٠، ص ١٣-١٤.

(١) يؤكد المدخل النقدي الذي كتبه حمدي السكوت للببليوغرافيا التي وضعها للرواية العربية الحديثة" (١٨٦٥-١٩٩٥)، جهل المثقف المشرقي بوجه عام بالخريطة الإبداعية المغربية. فقد اقتصر هذا الكاتب في هذا المدخل على مناقشة رواية "المعلم علي" لعبد الكريم غلاب، في حين خصص حيزا هاما لمناقشة توجهات الرواية العربية من مختلف الأقطار العربية، وحينما تطرق عرضا للتوجيات الجديدة في الرواية المغربية، فعل ذلك باختزال شديد وراكم مجموعة من الأسماء يجمع بينها في نظره استخدام أساليب القص الحديثة من تيار الشعور والاسترجاع والاستشراف، وهلم جرا. انظر: حمدي السكوت، الرواية العربية الحديثة (ببيليوجرافيا ومدخل نقدي)، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٩٨، ص٢١٧.

(٢) الميلود عثماني: السرد الروائي في الرواية المغربية و أليات التحديث، م.س.

(٣) محمد علوط: الرواية العربية و تخييل التاريخ، الثقافة المغربية، س١، ع٤، ١٩٩١.

ج – الإعلان عن مشروع قراءة أكبر بكثير من الإنجاز. حيث أعلن محمد معادي[١] في مقدمة دراسته لمجنون الحكم أنه سيركز في هذه الدراسة على عنصري الزمن والصيغة في خطاب الرواية، وسيعمل على ربط النص الروائي بالتلقي (متسائلا) "عما قدمته تجارب الذوات القارئة في فهم هذه الآليات، ومستوى هذا الفهم والإدراك وطبيعة **أنماط الخطاطات الذهنية والسيكولوجية والابستمولوجية لقراءة هذا النص**"[٢]. لكنه اختزل مشروعه الطموح، أثناء التطبيق، في بضع صفحات استعرض فيها بعجلة آراء بعض الروائيين العرب التي استقاها في المجمل من الغلاف الخارجي للطبعة الثانية لـــ "مجنون الحكم".

ومن حسن حظ رواية "مجنون الحكم" أنها شكلت متنا تناوله بالدرس والتحليل بعض منجزي أطروحات دكتوراه الدولة، وهي تشهد إقبالا أكاديميا متزايدا من قبل منجزي أطروحات الدكتوراه في مواضيع تتمحور حول علاقة الروائي بالتاريخي، في الرواية المغربية والعربية بوجه عام.

١ – تخييل التاريخ :

تقدم "مجنون الحكم" نفسها للقارئ بصفتها رواية في التخييل التاريخي[٣]، لتنضاف بذلك إلى قائمة الأعمال الروائية العربية التي "توسلت بالتاريخ لتشييد التجربة التخييلية ولإثراء قيمها الرمزية، والبحث عن إمكانيات لنحت طرائق مستجدة في السرد والكتابة الحكائية"[٤].

ويترجم اختيار حميش للأسلوب التراثي في الكتابة الروائية[٥]، اقتناعه بأن علاقة الروائي العربي بالتراث "ضرورة حتمية تحميه من ممارسة حداثة مهزوزة أو عدمية

---

(١) محمد معادي: جمالية التأويل و التلقي في الخطاب القصصي و الروائي بالمغرب، مطبعة الخليج العربي، تطوان. ط١، ٢٠٠٠.

(٢) نفسه، ص٤٧.

(٣) انظر الصفحة الداخلية من "مجنون الحكم".

(٤) محمد علوط، م.س.، ص٢٨.

(٥) تعزز هذا الأسلوب بصدور روايته "العلامة" (١٩٩٧) التي تتخذ من سيرة ابن خلدون موضوعا لها. والجدير بالذكر أن سنة صدور "العلامة"، شهدت ولادة كاتب مغربي أخر تميز في مجال التخييل التاريخي، فالحداثة

سائبة من جهة، ومن تسطيح النظرة إلى المعيش باختزاله فيما هو آني من جهة أخرى"[١]. مما يفيد، أن "مجنون الحكم" رواية تعبر في نظر كاتبها عن مشروع جمالي، محمل بقلق أسئلة الكتابة والوجود والواقع في ارتباط الحاضر بالماضي.

ونرى، في هذا السياق، أن الدراسة الرصينة للمتفاعل النصي في "مجنون الحكم"، هي وحدها القادرة على مناقشة علاقة الروائي المغربي المعاصر بتراثه السردي ضمن الإشكالية الثقافية العربية العامة، التي يشكل التعامل مع التراث احدى قطبيها. خاصة وأن كثيرا من الأصوات الثقافية في مختلف البلدان العربية، تنادي بضرورة ربط الصلة إبداعيا بالتراث السردي العربي للحد من سلبيات محاكاة الأسلوب الغربي في الكتابة الروائية، محذرة في الآن نفسه من صعوبة المهمة ومن مخاطر الانزلاق في حالة عدم تحصن الروائي العربي بوعي عميق بعدم وجود أسلوب بريء، وبمعرفة ورؤية شاملتين ينطلق منهما في تعامله مع النبع الماضوي الممتد.

٢ – انبهار غير مشروط :

شكلت رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني مرجعية موحدة لمجمل النقاد[٢] الذين تناولوا "مجنون الحكم"، ومن نافلة القول التذكير بما حظيت به رواية الغيطاني من حفاوة وتقدير نقدي ببلادنا، إلى الدرجة التي أصبحت فيها هذه الرواية قاسما مشتركا بين كل دارس للتفاعل النصي في الرواية العربية أو مهتم بظاهرة التأصيل فيها، بل إنها شكلت بالنسبة لبعض النقاد متنا غنيا اشتغلوا عليه في أكثر من مؤلف[٣].

التراثية في نظر اليبوري بلغت نضجها في روايات أحمد التوفيق الآتية: "جارات أبي موسى"، و"شجيرة حناء وقمر" (١٩٩٨) والسيل (١٩٩٩) و"غريبة الحسين" (٢٠٠٠) (انظر في هذا الشأن مقاله: "الرواية العربية في المغرب" م.س).

(١) بنسالم حميش: ثقافة الرواية (شهادة)، مقدمات، عدد١٣، ١٩٩٨، ص١٢٣.

(٢) نشير في هذا السياق، إلى أن بعض الدراسات قللت من قيمة السبق المشرقي في مجال التخييل التاريخي، حينما اعتبرت بأن أوجه التفاعل النصي في "مجنون الحكم" تتمثل أساسا في محاولة "تأسيس كتابة سردية جديدة تتجاوز الأشكال السردية التي استنبطها الروائي العربي من تراثنا التاريخي" (انظر على سبيل المثال خالد الورديغي، النص الروائي المغربي واشتغال التراث السردي، أطروحة لنيل الدكتوراه، إشراف عبد الحميد عقار ومحمد الدغومي، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠٢-٢٠٠١، ص١٢٢.

(٣) تحضر رواية الزيني بركات في مؤلفات سعيد يقطين الآتية: "تحليل الخطاب الروائي" (١٩٩) و"انفتاح النص الروائي" (١٩٨٩) و "الرواية و التراث السردي (١٩٩٢).

لكن "الزيني بركات" لا تحضر علانية أثناء دراسة "مجنون الحكم"، سوى في حالتين :

أ – من أجل الاستدلال على نجاح حميش في توظيف عنصر من عناصر الخطاب السردي في تخييله الروائي.

ب – ومن أجل مناقشة الهدف الأساس من استلهام التراث في السرد العربي المعاصر.

على غرار "الزيني بركات" إذن، تعتبر رواية "مجنون الحكم"، بالنسبة للدارسين المغاربة(1)، رواية جديدة تراثية أي نصا يتجنب المحاكاة بالاعتماد على لعبة التحويل التي توظف تقنية السخرية:

واستدعى (الحاكم) القواد والعرفاء، وأمرهم بالمسير إلى مصر وضربها بالنار ونهبها، وقتل من ظفروا به من أهلها (..).

فاستمرت الحرب بين العبيد والعامة والرعية ثلاثة أيام، والحاكم يركب في كل يوم إلى القرافة، ويطلع إلى الجبل ويشاهد النار ويسمع الصياح ويسأل عن ذلك، فيقال له: العبيد يحرقون مصر وينهبونها، فيظهر التوجع، ويقول : لعنهم الله! من أمرهم بهذا..". (الرواية، (ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة)

في عشية اليوم الموعود كان الحاكم في جبله كالمجنون، يشبع الأرض خطوات وركلا، ويوجه نحو الفسطاط إشارات التوعد والتهديد. وحين يكل ويتعب يتهاوى قاعدا، ويهمهم قائلا :

---

(١) انظر بالإضافة إلى مقالي الميلود عثماني ومحمد علوط :

– خالد الورنيغي: النص الروائي المغربي واشتغال التراث السردي، أطروحة لنيل الدكتوراه، إشراف ذ.عبد الحميد عقار و ذ.محمد الدغمومي، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١-٢٠٠٢، ص ١٢٢.

– عبد السلام أقلمون: الرواية و التاريخ، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، إشراف ذ.أحمد اليبوري و ذ.محمد مفتاح، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١-٢٠٠٢.

– عثمان باعسو: المكونات التراثية في الرواية المغربية، أطروحة لنيل الدكتوراه، إشراف ذ.أحمد بوحسن، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١-٢٠٠٢.

في هذه الليلة بين أحضان هذا الجبل :

سأسكر سكرة عالية غريبة،

أحب بها وأهوى نيراني الحبيبة.(الرواية، ص ١٨٥-٢٠٩)

إنها رواية تتأسس على مبدإ الحوارية : حوارية الأصوات والخطابات والأشكال والنصوص، حيث ينفتح كل باب من أبواب "مجنون الحكم"، المعنونة بشكل تراثي (**الباب الأول: من طلعات الحاكم في الترغيب والترهيب، الباب الثاني: في المجالس الحاكمية،...**)، بنص تاريخي مواز يتفاعل بصفته خطاب التاريخ مع خطابات متعددة: الخطاب الديني(القرآن الكريم والحديث)، وخطاب الأصوليين والمتكلمين والفلاسفة والتصوف والمثل والشعر ومحكي الذاكرة الشعبية:

ونظرت ست الملك في أمور الدولة بعد قتل الحاكم أربع سنين، أعادت الملك فيها إلى غضارته، وعمرت الخزائن بالأموال، واصطنعت الرجال (..). (ابن الصابئ، كتاب التاريخ، المذيل به على تاريخ ثابت بن سنان)

> **هكذا تولد لدى ست الملك عزم عارم على طلب الإنقاذ والخلاص، مدفوعة في ذلك برؤى منامية : كانت تظهر لها فيها فاطمة الزهراء، وهي توصيها بدولتها خيرا، وتقول بالتوصية إلى أن يطل الفجر بسدوله الذهبية، فتغيب في الأفق المشتعل بالتباشير، مخلفة في ثناياه حزامها المقدس" (الرواية، ص ٢١٣-٢١٩).**

ويرتكز هذا التفاعل على تعدد الرؤى وتباينها من جهة، وتعدد صيغ الخطاب الروائي مع هيمنة صيغ العرض التي تميز الرواية التاريخية الجديدة من جهة أخرى:

وما إن بزغ الصبح حتى خرج الشيخ على قومه مهللا مكبرا، وخاطبهم :

- أبشروا يا قوم! فالرجل بين ظهرانينا هبة من الله إلينا. لقبه أبو ركوة، واسمه الوليد من ذرية هشام بن عبد الملك بن عبد الرحمن الناصر سليل الدوحة، الأموية (...)

> **وما إن انتهى الشيخ من كلامه حتى برز ابو ركوة إلى جنبه (..) وقال بصوت متهدج متأثر :**

- يا عرب بني قرة، يا أماجد! الحق ما فضحني به هذا الشيخ الوقور (الرواية، ص ١٠٤)

وإذ يشيد قراء "مجنون الحكم" بهذه الطريقة في الكتابة التي أعطت الأولوية للنص الروائي على التجربة التاريخية، وحولت بنية الرواية إلى بنية مجردة ذات طابع كوني إنساني بتركيزها على بنية زمنية معقدة[1]، يرون في المقابل، أن قيمة "مجنون الحكم" تكمن بالأساس في راهنيتها، ومخاطبتها للمتلقي بخطاب له علاقة بواقعه المعاصر. وفي هذه النقطة (أي الترهين الإيديولوجي) تلتقي أيضا "مجنون الحكم" مع "الزيني بركات"، فهما ترويان معا مأساة كثير من بلدان العالم الثالث من خلال مأساة مصر.

نستنتج مما سبق، أن إعجاب قراء "مجنون الحكم" بهذه الرواية إعجاب غير مشروط، فباستثناء انتقادين سريعين وجههما بعض النقاد لفنية الرواية، و نجملهما في :

أ- ضعف المستوى الدرامي، استنادا إلى الباب الثالث من الرواية المعنون ب "زلزال أبي ركوة الثائر باسم الله"[2].

ب- وتوقف نفس الكتابة لدى المؤلف في آخر مقطع سردي من الرواية، وإقحامه لخطابين صيغيين منقولين لانهاء متوالية السرد[3] كما يتضح من هذا المثال :

لم تمض على وفاة ست الكل سنة حتى كان المصريون، على عهد الظاهر لإعزاز دين الله، منهمكين في إخراج كل مكبوتاتهم ومطاردة مخاوفهم ومضغوطاتهم (..) ومن ذلك مثلا :" أنه كان ثالث فصح النصارى (..) واختلط الرجال بالنساء وهم يعاقرون الخمر" (اتعاظ الحنفا).

و"في سنة ثمان عشرة شرب الظاهر الخمر... (نفس المرجع والخطط للمقريزي)، "ومات الظاهر للنصف من شعبان سنة سبع وعشرين وأربعمائة عن اثنين وثلاثين سنة إلا أياما" (الخطط). (الرواية، ص ٢٤٣-٢٤٤)

---

(١) محمد معادي، م.س.، ص٤٨.

(٢) محمد علوط، م.س.، ص٣٠.

(٣) محمد معادي، م.س.، ص١٢٤.

تتفق القراءات التي اطلعنا عليها، على أن رواية حميش رواية ناجحة بكل المقاييس. فهي تترجم بالنسبة للنقاد المغاربة قدرة المثقف المغربي على ابتداع عالم حكائي على درجة عالية من التعبيرية والإيحائية، عالم مرتبط بتراثه وبمتطلبات واقعه، ويمتلك تبعا لذلك القدرة على محاورة "المأزق الذي وصلت إليه تجربة الحداثة في إطارها الغربي في مجال الإنتاج الروائي"[١].

(١)أحمد اليبوري: الرواية العربية في المغرب، م.س.، ص٤٤٥٩.

٣ – الغائب في "قراءة" "مجنون الحكم" :

١,٣ – طبيعة المصادر التاريخية

إن أول ما أثار انتباهنا، ونحن نقرأ الأطروحات والدراسات المغربية التي اهتمت برواية "مجنون الحكم"، هو عدم رجوع الدارسين إلى المصادر التاريخية التي اعتمدها حميش ــ فما بالنا بالتي لم يعتمدها ــ لتجميع أجزاء صورة الحاكم بأمر الله (مثلا: "الخطط" للمقريزي، و"وفيات الأعيان" لابن خلكان، و"بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس، و"صلة تاريخ أوتيخا" ليحيى بن سعيد الأنطاكي). ولتوضيح هذا الأمر، سنركز على أطروحة عبد السلام أقلمون بعنوان "الرواية والتاريخ"، لأنها تعتبر في نظرنا من أكثر الدراسات ــ التي اهتمت بالمتفاعل النصي في "مجنون الحكم" ــ رصانة إلى حدود كتابة هذه السطور.

بذل الباحث مجهودا كبيرا لدراسة التفاعل النصي في "مجنون الحكم"، حيث حرص على كشف النظام الذي اختطه حميش في توظيفه للوقائع التاريخية تخييليا. واستنادا إلى عناصر هذا النظام التي تتمثل بالنسبة إليه في آليات التكرار والتفصيل والتمديد، استنتج الباحث أن رواية "مجنون الحكم" ليست في نهاية المطاف "غير فصول تقوم بتوسيع العتبات (النصوص التاريخية) حكائيا ودلاليا، بينما شكلت العتبات بنية اختزالية لعبت دور خلفية حكائية مصاحبة لفصول الرواية"[١]. مما يعني، أن "مجنون الحكم" رواية استلهمت مادتها – كما سبقت الإشارة إلى ذلك– مما دون في مجموعة من الكتب والمصادر التاريخية عن شخصية الحاكم بأمر الله، وعملت على توسيع هذه المادة حكائيا وهي مشدودة إلى "حقائق التاريخ" كما أوردتها الكتب المعتمدة. وحينما لم تسعفها هذه الكتب، لجأت إلى آلية التوليد من خلال الاستعانة بالافتراض التخييلي بما يتلاءم ومنطق الحكي. وقد ملأ حميش بواسطة هذه الآلية فراغات التاريخ وسود بياضاته لتكتمل صورة الحاكم بأمر الله، كما صورت أهم أجزائها المصادر التاريخية:

---

(١) عبد السلام أقلمون، م.س.

"وكان سبب بغي الحاكم في جميع ما يقصده من هذه الفعال العجيبة -المتضادة التي تقوم في نفسه ويفعلها شيئا بعد شيء- صنف من سوء المزاج في دماغه، أحدث له ضربا من ضروب المالنخوليا وفساد الفكر منه منذ حداثته (..). واحتاج في مداواته منه -مع ما كان يعالج به- إلى جلوسه في ذهن البنفسج وترطيبه به" (يحيى بن سعيد الأنطاكي، صلة تاريخ أوتيخا)

(..)

في ليلة من ليالي صيف سنة تسع وتسعين وثلثمائة، كان الحاكم يقيم في منزل خلوته بمنظرة السكرة، وقد لبى نصيحة طبيبه النصراني بن نسطاس بالجلوس في جفنة ذهن البنفسج وشرب النبيذ (..) **هذا الليل الصيفي لا يميزه من حيث الظاهر شيء عن باقي ليالي الفصل (..) لا تألق لهذا الليل ولا تعريف له إلا بحال الحاكم وفي معجم إدراكه وفيض الخطرات القهرية عليه:**

(..)

- الرأس الطفل ومأساته، انشقاق الرأس وتاريخه: خريطتان لتأليف المحنة، محنة الامعان والاتيان في ركب المشقة..

(..)

- قضية القضايا: تغيير الدنيا! محبة التغيير: الاندفاع نحو فك الارتباط بين الذات والقمع والخصاصة" (الرواية، ص ٦١-٦٦).

والملاحظ، أن الباحث لم يناقش نوعية المصادر التاريخية التي اعتمد عليها الروائي في كتابته، وهي في المجمل مصادر معارضة للدولة الفاطمية ومتأخرة عن حقبتها. مما يجعلنا نستنتج، بأن المجهود الذي بذله في دراسة التفاعل النصي في "مجنون الحكم"، لم تسنده الحفريات التاريخية اللازمة في عصر الحاكم والعصور الموالية له. فإذا كانت كتابة "مجنون الحكم"، قد تطلبت من حميش، كما صرح بذلك، القيام ببحوث تاريخية حول الحاكم بأمر الله وحول العهد الفاطمي تعميما[1]، فإن دراسة المتفاعل النصي في هذه الرواية دراسة رصينة تستهدف المساهمة في تطويرالنوع الروائي ببلادنا، تتطلب من الدارس القيام ببحوث تاريخية موازية تشمل المصادر التي اعتمدها الروائي وتلك التي

---

(١) بنسالم حميش، م.س.، ص٢٤.

أغفلها. لأن هذه البحوث هي التي ستؤدي بالدارس، ولا شك، إلى طرح الأسئلة المناسبة على الصورة التي رسختها الرواية عن الحاكم بأمر الله بواسطة آلية التوليد.

٢,٣- أصل الرواية

لم يفت دارسي رواية "مجنون الحكم"، تسجيل التوازي الموجود فيها ما بين الخطابين النثري والشعري :

- مولاي، وهل أضمن تاريخي في باب أبي ركوة ما نسبته إليه من أبيات طلبت من شاعرك محمد بن عاصم نظمها، وكلها في طلب عفوك ومغفرتك؟

- اذكر شيئا يسيرا منها حتى أرى.

- هي قصيدة طويلة، لكني أجتزئ منها مقطعا صغيرا معبرا:

فررت فلم يغن القرار ومن يكن مع الله لم يعجزه في الأرض هارب

ووالله مـا كـان الفـرار لحاجة سـوى فـزع الموت الذي أنا شارب

(الرواية، ص ١٩٧)

لكن أحدا منهم لم يلتفت، وهو يأتي على ذكر الأبيات الشعرية المتضمنة في الرواية، إلى أن "مجنون الحكم" كانت في البداية قصيدة شعرية(١). ويمثل تحويل النص الشعري إلى رواية، في العمق، انعطافا كبيرا في مسار فعالية من فعاليات المشهد الثقافي المغربي، ودليلا إضافيا على المكانة التي أصبحت تحتلها الرواية في بلادنا بصفتها نوعا قادرا على اعتناق أسئلة المجتمع والثقافة والفكر:

لقد كان حميش يؤمن أثناء كتابته قصيدة ضمنها ربع قرن من حكم الخليفة الحاكم بأمر الله، "بأن المخيال العربي هو مخيال القصيد بالأساس، وبأن الرواية فن صعب المراس ودخيل على الثقافة العربية"(٢)، إلا أن مجموعة من العوامل ساهمت في أن يعيد هذا المفكر النظر في علاقة الثقافة العربية الأصيلة بالفن الروائي، وفي أن يتبنى الرواية

---

(١) ألقى حميش هذه القصيدة بمهرجان شفشاون سنة ١٩٨٢.

(٢) بنسالم حميش، م.س.، ص١٢٧.

شكلا للتعبير بصفتها "أقدر الأجناس على تفجير طاقات المخيلة و إمكاناتها"[1]، و تتجلى هذه العوامل في نجاح نجيب محفوظ عالميا، وتراجع مكانة الشعر في العالم العربي أمام زحف الرواية من جهة، وفي إدراك حميش لانفتاح النوع الروائي واستيعابه للشعر والفلسفة والتاريخ، من خلال قراءته لأعمال روائيين كبار أمثال دوستويفسكي ونيوكوس كازانتساكيس من جهة أخرى.

---

(١) نفسه، ص١٣١.

خلاصـــــة :

تتفق الدراسات التي تناولت رواية "مجنون الحكم"، على أنها رواية أسست اختلافها بنائيا عن التراث الروائي الغربي الذي تستوعب معاييره وأسسه[١].

وبهذا تعتبر "مجنون الحكم" إضافة نوعية للرواية المغربية ساهمت في إغناء الساحة الروائية المغربية بهذا الضرب من الابداع ـ الذي يوظف شخصيات تاريخية، تتخلى تدريجيا عن انتمائها التاريخي لتمرير خطاب إيديولوجي يتعلق بالأوضاع الراهنة[٢]ـ معززة بذلك سعي النماذج الروائية العربية ـ التي سبقتها إلى تبني هذا الأسلوب ـ إلى تطوير الرواية العربية عن طريق مد الجسور بين الحاضر والماضي بواسطة الابتكار واستلهام التراث مضمونا ومعمارا روائيا متميزا.

(١) إن ما حذا بروجر ألان إلى ترجمة روايتي "مجنون الحكم" و"العلامة" إلى الانجليزية، اختلاف أسلوبهما عن أسلوب الرواية في الغرب.

(٢) أحمد اليبوري، م.س.، ص٩-٤٤.

استنتاجات عامة

تشكل الروايات المغربية المدروسة، في المجمل، علامات بارزة في مسار الكتابة الروائية ببلادنا، وتمثل عبر توظيفها لآلية التدارك جزءا من ثقافة ما بعد الاستعمار الايجابية.

تترجم هذه الروايات[١]، على مستوى الموضوع الروائي، الهم الثقافي والاجتماعي الذي يشغل كتابها الفاعلين في الغالب داخل مجالات حساسة (سياسة، صحافة، تدريس: فلسفة التاريخ، فلسفة، نقد أدبي ...)، حيث تتناول الخيبة الحضارية ومسألة الهوية من زوايا مختلفة، وتطرح مجموعة من الأسئلة على الوضع الراهن المزري على كافة المستويات بالاستناد إلى علاقة الذات بحاضرها وبماضيها، وبالآخر شقيقا وغريبا.

أما على مستوى الشكل الروائي، فإن هذه الروايات تترجم وتختزل في آن رحلة الإبداع الروائي المغربي منذ أن استطاع، مع رواية "دفنا الماضي"، تحقيق نسبة مقبولة في تمثل ضوابط النوع الروائي في نهجه التقليدي باحتذاء النموذج المشرقي، إلى أن أعلنت بعض النصوص الروائية تحكمها في الصنعة الروائية واستيعابها لجدلية الخاص والعام في مجال الكتابة الروائية، وذلك باستثمارها لجزء من الروافد الثقافية المغربية والعربية المتعددة من جهة، وبوصل إبداعها بالإنجازات الغربية والمشرقية من جهة أخرى.

تندرج مجمل هذه الروايات إذن، ضمن الإنجاز الروائي المغربي الذي يستهدف خلق نوع من التمايز، وهو إنجاز مايزال - رغم الصحوة التي يعرفها - في حاجة إلى مزيد من الجهد ليتمكن من تشكيل مجموعات نصية متجانسة تسير وفق خطاطة تطور منتظمة، غير أن سعي هذا الإنجاز للحاق بالركب العربي والعالمي بواسطة آلية التدارك، وإصراره على إثبات الذات عن طريق الابتكار والانتصار للذاكرة الجماعية بإعادة كتابة جزء من التاريخ المغربي الرسمي وغير الرسمي في إطار بحثه عن موضوع خاص به، كل هذا يجعلنا لانتفق مع الرأي الذي ينفي عنه هويته المغربية، بدعوى عدم استكشاف الرواية المغربية بوجه عام للوجود المغربي في أبعاده الإثنية والتاريخية والثقافية الشعبية.

---

(١) بما فيها رواية "بيضة الديك" التي ناقض فيها الإنجاز المنطلق النظري.

إن هذا الرأي، الناتج ولاشك عن غيرة وطنية على الانتاج المغربي، يتجاهل صعوبة المهمة داخل نسق ثقافي قمع فيه الوسواس السياسي مقومات تميزه منذ قرون عديدة، ولم يساعد فيه النقد الرواية المستحدثة مساعدة فعالة على القيام بالحفريات المعرفية والفنية اللازمة.

لقد اصطدمت الرواية المغربية، في بداية مسيرتها المتأخرة، بضعف حيلة المتلقي الذي كان يعتمد على حسن نيته في قراءته لها، أما في مرحلة لاحقة فقد حاصر المتلقي المغـــربي الإنتاج الروائي برغبته الملحة في أن يؤدي دورا آنيا يخدم هذه الإيديولوجية أو تلك، في مغرب كان ينظرمثقفوه إلى الأدب باعتباره وسيلة سياسية. وعوض أن يساعد النقد الرواية المغربية في أن تسرع الخطى كما كان يظن، وضعته نماذجها الجادة المتمردة وجها لوجه أمام تناقضاته، وكشفت حقيقة الدور الذي تؤديه المؤسسة الجامعية، من منطلق ارتباط النقد الأكاديمي بالجامعة. فقد كان التلقي الأكاديمي للإنتاج الروائي، فرصة لاستعراض مبادئ النظريات المفصولة عن أسسها المعرفية، والمنتقاة بما يتلائم والمتطلبات الظرفية.

إلا أن هذا الواقع لاينفي وجود أقلام تستوعب الأسس الفلسفية للنظريات النقدية المختلفة، وتدرك في نفس الآن طبيعة المثاقفة بين الشرق والغرب في مجال النقد – وهي نفسها الأقلام التي يستند إليها المشارقة للقول بوجود مدرسة نقدية مغربية متطورة – مما يشكل الخطوة الأولى في مسيرة التعامل البناء مع الإنتاج الروائي المغربي، والذي يتطلب إلى جانب تحديد وظيفة الكتابة الروائية والأهداف المتوخاة منها، البحث عن الكيفية الملائمة لقراءة النصوص من خلال مسايرة الركب النقدي العالمي، دون الوقوع في مأزق التعارض ما بين الخطاب ووسائله.

استنادا إذن إلى طبيعة الإنتاج الروائي المدروس وإلى كل مقومات تواجده، بما في ذلك المكونات الداخلية، واستنادا أيضا إلى طبيعة التلقي النقدي وأهدافه وشروطه، نستنتج بأن النسق الأدبي المغربي الحديث (ممثلا بالإنتاج المكتوب) نسق تشكل في المجمل من خلال التأثر والتفاعل القويين مع المشرق والغرب. غير أن هذا النسق الأدبي، الذي قدر له أن يجد نفسه دائما بين قوتي جذب تتفوقان عليه، يطمح إلى أن يحقق تمايزا يغني النوع الروائي العربي والعالمي، بواسطة محاولات الاستيعاب الأخيرة التي يعبر عنها التلقي

النقدي من جهة، ومحاولات إجادة الصنعة التي تعبر عنها مجمل الإنتاجات الروائية المدروسة من جهة أخرى. فهل ستساهم الترجمة بشكل من الأشكال في الدفع سريعا بعجلة هذا الطموح، في عصر أضحت فيه المراكز القديمة هوامش جديدة تصارع بدورها - مع الفارق مقارنة بالهوامش القديمة - من أجل رد الاعتبار لثقافاتها، في ظل عولمة جوهرها سيادة عنصر قوي يفرض نفسه نموذجا عالميا مطلقا بتبنيه لثقافة هجينة روحها غربية، يقدمها من منطلق إمبريالي بوصفها حضارة القرية الصغيرة/الإمبراطورية الكبيرة؟.

الباب الثاني

الرواية المغربية المترجمة

تعدد الآفاق والمشاريع وواقع الإنجاز.

الفصل الأول

خطاب العتبات الخارجية

المبحث الأول

الذات المنتجة / المرسلة / المتلقية.

١ – وساطة الذات.

إن أول ما يثير الانتباه في عملية ترجمة المتن المدروس إلى الفرنسية، هو حجم الوساطة المغربية :

الرواية	المترجم	دار النشر
الخبز الحافي Le pain nu	الطاهر بن جلون	Librairie F. Maspero[1] (1980)
دفنا الماضي Le passé enterré	فرانسيس كوان (Francis Gouin) بمساعدة برترن كوتوريي(B.Couturier) وفرانسواز كرامبون (F.Crampon)، مع الاستعانة بترجمة محمد بن جلون تويمي للفصل الواحد والعشرين من الرواية[٢].	Okad (1987) Publisud (1990)
لعبة النسيان Le jeu de l'oubli	عبد اللطيف غويرغات بمساهمة ايف غونزاليس كيخانو(Yves Gonzalez .(Quijano	Actes Sud/Eddif (1993)
عين الفرس L'œil de la jument	ف.كوان مع الاستفادة من اقتراحات عزيزة بناني[٣] بخصوص ترجمة بعض مقاطع الرواية.	Wallada (1993)
الغربة L'éxil	كاترين شاريو (CatherineCharruau).	Sindbad/Actes Sud (1999)
الضوء الهارب Lumière Fuyante	ك.شاريو بمشاركة المؤلف.	Actes Sud/Eddif (1998)

---

(١) نعتمد في هذه الدراسة على طبعة دار لوسوي (Le seuil)، الصادرة سنة ١٩٩٧.

(٢) انظر: Mohamed Ben Jelloun Touimi, Abdelkbir Khatibi et Mohammed Kably : Ecrivains Marocains du protectorat à 1965. Paris, Sindbad, 1974.

(٣) مديرة سلسلة "آداب وفنون"، التي صدرت ضمنها ترجمة "عين الفرس" عن دار النشر ولادة.

بيضة الديك L'œuf du coq	سعيد أفولوس.	Le Fennec (1996)
مجنون الحكم Calife de l'épouvante	محمد سعد الدين اليمني.	Le Serpent à plumes (1999) Afrique Orient (2000)

وإذا أخذنا بعين الاعتبار، المجهود الذي بذله محمد برادة ليحظى بمساهمة إيف غونزاليس كيخانو في ترجمة "لعبة النسيان"، واقتراحه كاترين شاريو مترجمة "للضوء الهارب"[١]، نحصل على نتيجة مفادها ضآلة اهتمام المترجمين الفرنسيين ودور النشر الفرنسية بالإبداع الروائي المغربي، مقابل سعي المبدع والوسيط المغربيين[٢] إلى التعريف به. ولا يؤثر في هذه النتيجة كون فرانسيس كوان، مثلا، قد ترجم بالإضافة إلى روايتي "دفنا الماضي" و"عين الفرس"، السيرة الذاتية "في الطفولة" لعبد المجيد بن جلون (١٩٩٢)، وروايتي "جارات أبي موسى" لأحمد التوفيق و"حديث العتمة" لفاطنة البيه (٢٠٠٢).

إن جل الأعمال الإبداعية المغربية المترجمة إلى الفرنسية، تحمل توقيعات مترجمين مغاربة - فرادى في الغالب وبمساعدة بعض المترجمين الفرنسيين المستقطبين أحيانا- بما في ذلك أعمال بعض كتابنا المشهورين خارج الحدود الوطنية، ونخص بالذكر محمد شكري الذي يرتبط اسمه كمؤلف أيضا باسم المترجم المغربي محمد الغولابزوري.

(١) هذا ما أخبرنا به م.برادة، في حوار أجريناه معه بخصوص ترجمة إبداعه إلى الفرنسية (مهرجان الرباط، صيف ٢٠٠١). والجدير بالذكر أن الشاعر عبد الله بنفور، هو من تكلف في البداية بترجمة "الضوء الهارب"، إلا أن أسلوب بنفور في ترجمة بعض مقاطع الرواية، لم ينل رضى دار النشر الفنك.

(٢) أبدى المترجم الإسباني فيديريكو آربوس (مترجم "مجنون الحكم" إلى الإسبانية)، ومدير معهد ثرفانتس بالدار البيضاء، نفس الملاحظة بخصوص ترجمة الأدب المغربي إلى الإسبانية، فأغلب المترجمين أساتذة مغاربة. (انظر، Federico Arbos : Projets en cours des institutions espagnoles sur la traduction des auteurs marocains et espagnols. P186. in : الترجمة في المغرب أية وضعية ؟ وأية استراتيجية ؟ سلسلة ندوات، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٣).

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الوضع لا يقتصر على الأدب الروائي المغربي، بل إنه يشمل آداب معظم البلدان العربية[١]. مما يعني أن استفادة الرواية العربية والأدب العربي تعميما من جائزة نوبل ــ التي تم اعتبارها في البداية بركة على العالم العربي بأسره ــ استفادة محدودة رغم أهميتها ولا تتجاوز، سوى في حدود ضيقة أو لأسباب سياسية وتجارية، أعمال كبار الروائيين المشارقة وعلى رأسهم المصريين[٢]. ومن يدري، فقد يستطيع الروائي الليبي إبراهيم الكوني ــ الذي يمثل أحد استثناءات هذه القاعدة ــ أن يعيد التوازن إلى صورة المركز والهوامش القديمة، إن هو حصل مستقبلا على جائزة نوبل التي ترشحه لها مجموعة من الدوائر الأوروبية عن مجموع أعماله المترجمة إلى عدد من اللغات الأوروبية.

نخلص إذن، إلى أن الجائزة التي نالها محفوظ قد دشنت بالفعل، بداية تفعيل فك الحصار عن العالم العربي، الذي ظلت ثقافته لسنين طويلة حكرا على المستشرقين بمنطلقاتهم الإيديولوجية المشكوك فيها، وممثلة على مستوى الابداع بالكتاب الفارسي الأصل : ألف ليلة وليلة، إلا أنها ضربت حصارا جديدا على الأدب العربي الحديث، يتمثل في تركيز دور النشر الغربية على الأسماء العربية الكبيرة ضمانا للربح، الشيء الذي يكرس تراتبية الإنتاج في البلدان العربية.

ونميل إلى الاعتقاد، في هذا السياق، بأن الصورة التي ترسخت في الوسط الثقافي الفرنسي عن نوع العلاقة التي تربط فن القص المغربي الحديث بنظيره المشرقي، تلعب دورا لا يستهان به في ما نلاحظه اليوم من قلة اهتمام المترجمين والناشرين الفرنسيين بالإبداع السردي المغربي. ولعل أبلغ مثال يترجم هذه الصورة، الجزء الأول من أول

---

(١) نمثل للأمر بالجهود التي تبذلها المترجمتان الجزائريتان أحلام مستغانمي وزينب لواج للتعريف بالأدب الجزائري المكتوب بالعربية.

وتجدر الإشارة إلى أن الأدب الروائي المصري كان يعيش - قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل- نفس الوضع الذي يعيشه اليوم، مع الفارق، الأدب الروائي العربي الذي ينتج خارج المركز. فلم يكن بالإمكان مثلا ترجمة رواية من مستوى "الزيني بركات" لجمال الغيطاني سنة ١٩٨٥، لولا وساطة جمال الدين بن الشيخ لدى ميشيل شودكيفتش (M. Chodkiewicz) الذي كان آنذاك مديرا لدار لوسوي (Le Seuil).

(٢)انظر في هذا الصدد : - Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en français, département de traduction et de coopération, le Caire, 1990.

وانظر أيضا : - Europe (littérature égyptienne), N°786, Octobre 1994.

أنطولوجيا للأدب العربي المعاصر[١]، تصدر باللغة الفرنسية. إذ لم يتضمن هذا الجزء المخصص في النصف الأول من ستينيات القرن العشرين للسرد العربي والحافل بالإنتاج السردي المشرقي، الروائي والقصصي، سوى أقصوصة مغربية واحدة لعبد الجبار السحيمي بعنوان "في المدينة[٢]" (Dans la ville)، قدمت للقارئ باللغة الفرنسية[٣]، على أساس محاكاتها للنموذج القصصي المصري[٤].

وإذا كنا نرى من جهتنا بأن الكتابة السردية المغربية بالعربية، لم تكن قد وصلت ساعتها ــ بخلاف تلك الصادرة بالفرنسية[٥] ــ إلى مرحلة النضج مقارنة بالكتابة السردية المشرقية، نرى في المقابل بأنه كان بالإمكان الاستشهاد بنماذج مغربية أكثر استيعابا لمقتضيات السرد القصصي أو الروائي، مثل السيرة الذاتية "في الطفولة" لعبد المجيد بن جلون (١٩٥٧)، التي كان عليها أن تنتظر ما يناهز خمسا وثلاثين سنة ليتم الالتفات إليها من قبل المترجم الفرنسي المغربي المولد والنشأة فرانسيس كوان (١٩٩٢).

في نهاية السبعينيات –أي في الفترة التي كثفت فيها دار سندباد جهودها في سبيل التعريف بالأدب العربي الحديث ممثلا في مجمله بالأدب المصري- ستقدم مجلة "أوروبا"[٦] تشكيلة من الأقصوصات المغربية مترجمة إلى الفرنسية بعيدا عن منطق التأثير والتأثر، إلا أن هذه الخطوة الهامة في تاريخ ترجمة الإبداع السردي المغربي إلى الفرنسية، لا تدل على حدوث تطور في نظرة الفرنسيين إلى هذا الإبداع، لأنها ما كانت لتتم لولا المساهمة الفعالة لاتحاد كتاب المغرب من جهة، ولولا الجهود التي بذلها مجموعة من الكتاب المغاربة لترجمة أغلب النصوص القصصية التي وقع عليها الاختيار من جهة أخرى. مما يفيد، أن عدد "أوروبا" المخصص للأدب المغربي الحديث والزاخر

---

(١) Anthologie de la littérature arabe contemporaine, le roman et la nouvelle, par Raoul et Laura -

(٢) نشرت في بيروت سنة ١٩٦١.

(٣) نستعمل هذا التعبير لأنه يشمل القارئ الناطق بالفرنسية سواء أكان فرنكفونيا أم لا. حيث نميز بين نوعين من القراء المجيدين للفرنسية، نوع نطلق عليه تعبير "فرنكفوني" استنادا إلى الايديولوجية الفرنكفونية المراد ترسيخها، ونوع مناهض للتوجه الفرنكفوني رغم نطقه باللغة الفرنسية وإجادته لها.

(٤) Anthologie de la littérature arabe contemporaine. Op.cit., P364 -

(٥) نخص بالذكر روايات إدريس شرايبي وعلى رأسها "الماضي البسيط" (١٩٥٤).

(٦) انظر العدد الخاص عن الأدب المغربي من مجلة : Europe . Juin-Juillet, 1979

بقصص تعكس "الحداثة القصصية" في مغرب السبعينيات، ما كان ليرى النور لولم تقم "الذات المغربية" بدور المرسل الوسيط، الذي يريد لوساطته أن تملأ فراغا وأن تساهم في تحفيز القارئ بالفرنسية على الإقبال على الأدب المغربي المكتوب بالعربية.

بعد صدور عدد "أوروبا" عن القصة المغربية، عرف الإنتاج الروائي والقصصي طفرة نوعية في المغرب، حيث ظهرت أقصوصات وروايات استوعب مؤلفوها ضوابط الكتابة القصصية والروائية فعملوا على تشكيل فرادة عربية مغربية في السرد. إلا أن هذا التطور لم يثر انتباه المترجمين الفرنسيين ومستشاري دور النشر الفرنسية. ففي مجال الرواية -وهو المجال الذي نخصه بالاهتمام في هذه الدراسة- اهتمت زوجة الناشر فرانسوا ماسبيرو "بالخبز الحافي" لمحمد شكري بفضل ترجمتها الانجليزية[1]، وترجم ف.كوان رواية تقليدية (دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب) بعد سنوات عديدة من ترجمة رواية "الخبز الحافي" إلى الفرنسية. مما يؤكد بأن أحدا ما كان ليعترف بنا، لو لم نفعل شيئا من أجل ذلك.

يعتبر إذن هاجس التعريف بالذات وفتح آفاق مستقبلية للإنتاج السردي المغربي، البوتقة التي انصهر فيها "الوسطاء"[2] المغاربة فحولت عملهم الفردي إلى عمل جماعي. غير أن ما نقصده بالعمل الجماعي ههنا، لا يتمثل في بلورة استراتيجية خاصة للإرسال والعمل وفق خطة جماعية محكمة تضع نصب عينيها تعديل ميزاننا الثقافي الخارجي على حد تعبير عبده عبود[3]، وإنما يمثله انطلاق الجهود الفردية من منطلق واحد تقريبا وصبها في نفس الاتجاه بأساليب مختلفة.

وقد بدأت هذه الجهود تعطي ثمارها نسبيا في الآونة الأخيرة، فحرص برادة مثلا على مساهمة كيخانو في ترجمة "لعبة النسيان"، أدى إلى صدور هذه الرواية عن دار النشر Actes Sud التي كان كيخانو مديرا لسلسلتها الناجحة "عوالم عربية" (Mondes

---

(١) في نهاية السبعينيات، "سوف تطلع زوجة الناشر الفرنسي الشهير، فرانسوا ماسبيرو، على نسخة من كتاب "من أجل الخبز وحده" (بالإنجليزية) فتنبهر بعوالمه الحكائية، وتفاجأ بجسارته الأدبية غير المسبوقة (..) وتقترح من ثم على زوجها ترجمته ونشره ضمن سلاسله". (انظر حسن بحراوي : حلقة رواة طنجة، منشورات عكاظ، ٢٠٠١، ص ٧١).

(٢) استعملنا كلمة الوسطاء بدل المترجمين، لأنها أشمل وتتضمن مجهودات المؤلفين أنفسهم.

(٣) عبده عبود: هجرة النصوص، منشورات اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٥، ص ٢٢.

(Arabes. خطوة حالفها النجاح، حيث ستضم Actes Sud سنتين بعد ذلك دار سندباد، وهي من أكثر الدور الفرنسية المتخصصة في العالم العربي نفوذا في أوروبا، وإليها يعود الفضل في تهيئة نجيب محفوظ لجائزة نوبل. وعن سلسلة من سلاسل هذه الدار، التي تتمتع بشهرة كبيرة، صدرت ترجمة رواية "الضوء الهارب" من قبل شاريو، التي يبدو أنها أعجبت بالإنتاج الروائي المغربي فأقبلت بعد ذلك على ترجمة رواية "الغربة" لعبد الله العروي.

وقد ساهمت ترجمة كل من "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب"، ولا شك، في اهتمام مترجم من حجم ريشار جاكمون[١] (R.Jacquemond) بالإنتاج الروائي المغربي، فترجم رواية برادة "مثل صيف لن يتكرر"[٢] ضمن سلسلة "ذاكرات المتوسط"[٣] " Mémoires de la Méditerranée" التي يديرها بنفسه. ناهيك عن بعض الترجمات الثنائية، وعن المختارات القصصية التي تصدر بين الفينة والأخرى[٤]، وتحمل توقيعات مترجمين فرنسيين.

إنها البداية إذن، وهي بداية تطرح على المبدع المغربي تحديات كثيرة، لعل أولها وآخرها المضي قدما من أجل بلورة سرد عربي مغربي، يجمع بين الخاص والعام في فنية عالية المستوى لا ينال منها هاجس الترجمة. ذلك أن ما يتم اعتباره مطمحا الآن قد يصبح وبالا على الإنتاج الروائي المغربي، إذا لم يتم التفكير في ضبط ما نلاحظه حاليا من تسارع المبدعين المغاربة إلى توفير السبل لترجمة أعمالهم[٥].

---

(١) يعتبر ر.جاكمون أحد أبرز المترجمين الفرنسيين المهتمين بالرواية العربية المشرقية (المصرية منها بوجه خاص)، وإليه يعود الفضل في تعرف دور النشر الفرنسية الكبيرة على كثير من الكتاب والمثقفين المصريين.

(٢) Comme un été qui ne reviendra pas, Actes Sud, 2001. -

(٣) يكفل الظهور ضمن سلسلة "ذاكرات المتوسط"، الانتقال إلى مجموعة من اللغات الأوروبية.

(٤) انظر على سبيل المثال :

-Des nouvelles du Maroc, Eds. Paris-Méditerranée,Coll. « A la ligne », 2000

(٥) نلاحظ هذا التسارع في مجالي الشعر والمسرح أيضا، انظر على سبيل المثال :

– Med Bennis : Vin (Deux séries de poèmes), Traduction collective à Royaumont, Eds. Toubkal/ Fondation Royaumont (France), 1999.

- Ahmed Tayeb El Alj : Joha et les pommes (pièce de théâtre), Trad. Par Ahmed Taïa Alaoui et Jean Luc Joly, Ed. Eddif, 2001.

- Muniam Al Faker : Rarement, Trad. Par Touria Ikbal, Marsam, 2002.

إن سعي المبدع المغربي، شأنه في ذلك شأن المترجم المغربي، إلى شد انتباه الآخر إلى الإنتاج الروائي المغربي المتميز أمر مشروع، بل ومطلوب، ما دام الهدف منه هو التعريف بهذا الإنتاج وفتح آفاق مستقبلية له. غير أنه يجب التنبه والتصدي في نفس الآن، لاحتمال تحول هذا الهدف لصالح شخص المبدع وبشكل قد يمس بأصالة الإنتاج المغربي. فالتوق إلى الترجمة في ظل "زمن الآخر"، قد يؤدي بالمبدع المغربي - على غرار بعض المبدعين العرب المهرولين نحو العالمية- إلى استحضار أفق انتظار القارئ الأجنبي أثناء الكتابة[1]، فتكون النتيجة تكريس الاستلاب الحضاري عبرإنتاج أدب مرغوب فيه ومكرور، أي أدب تنتفي فيه خاصية الاختلاف التي تميز كل أدب أصيل لا يكون هاجس مبدعيه تسهيل عملية الترجمة على المترجم، أو مخاطبة القارئ باللغة التي تغريه.

والواقع أن الترجمة تنشد الاختلاف، وتحتفي بالنصوص التي تضيف وتجدد وتنأى عن الابتذال والتكرار سواء في المضامين أم في الأساليب[2]. وفي هذا السياق يؤكد مدراء أعرق وأكبر الدور الفرنسية، أن الكتاب العربي عندما يكون ذا قيمة فنية عالية، ويجد مترجما جيدا يستوعب قيمته، فإنه يستطيع إيجاد جمهوره الذي قد يصل إلى ملايين الأشخاص إذا قامت دار النشر من جهتها بتذليل بعض الصعوبات وتسخير الحد الأدنى من وسائل الإعلام[3]. مما يعني أن العمل الأدبي الأصيل، قادر على فرض نفسه ومخاطبة الانسان أينما كان، وأن النصوص العظيمة تنطوي بقدر معين على إمكانية ترجمية، كما ذهب إلى ذلك فالتر بنجامين.

---

(١) يقول عبد الفتاح كيليطو في هذا الصدد: "أكدت لي أستاذة مصرية أن بعض الروائيين العرب يكتبون وهم يفكرون في مترجمهم المحتمل، فيعملون على تيسير مهمته باجتنابهم مثلا التعابير والإحالات التي قد لا تتلاءم مع أسلوب لغة أخرى. إن الهدف البعيد في هذه الحالة ليس كتابة رواية ونشرها بالعربية، بل إصدارها مترجمة. وهكذا فأثناء صياغتها، تكون متطلعة إلى الانتقال إلى الإنجليزية أو الفرنسية، إنها مكتوبة حرفيا من أجل هاتين اللغتين". (لن تتكلم لغتي، دار الطليعة، ٢٠٠٠، ص ٢٥).

(٢) من حسن حظ الرواية العربية أن كتابها المتميزين يعتبرون عملية الترجمة مشكلة خاصة بالمترجم، أما ما يخصهم هم بصفتهم مبدعين، فهو التفكير في إنتاج أدب متميز يكون تجذره داخل تربته سبيله إلى العالمية. انظر في هذا الشأن :

- Jamal Ghitani : Zayni Barakat, in : Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en français, op. cit., p 115.

(٣) انظر في هذا الشأن : - Michel Chodkiewicz : Editer la littérature arabe traduite, Ibid., p 131-138.

ولابأس من التذكير، أن هذه كانت حال النصوص العربية القديمة التي لم يخطر ببال مؤلفيها يوما- وهم يبنون حقيقة (حقائق) الذات العربية المسلمة المميزة لها عن غيرها في ظل التفاعل المكثف والقوي مع الاخر- إمكانية ترجمتها إلى لغات أخرى.

٢ - الذات القائمة بالترجمة :

باستثناء "دار ولادة" التي قدمت بعض المعلومات عن ف.كوان على متن غلاف ترجمة "عين الفرس"، ودار الفنك التي وضعت نبذة عن حياة س.أفولوس مترجم "بيضة الديك"، لم تضع دور النشر، التي تكفلت بإصدار الترجمات المدروسة، بطاقات تعريف تقدم من خلالها المترجمين المغاربة والفرنسيين إلى القارئ.

بل إن بعض هذه الترجمات، لا يحمل توقيعات المترجمين على الأغلفة الخارجية، كما ينص على ذلك قانون الفيدرالية الدولية للمترجمين[١]، وإنما في الصفحات الداخلية الأولى وهو شأن ترجمات "دفنا الماضي"، و"الخبز الحافي"، و"بيضة الديك". أما ترجمة رواية "مجنون الحكم"، فتحمل توقيع المترجم على ظهر الغلاف وليس على واجهته في الطبعة الباريسية (Le Serpent à plumes)، وفي الطبعة المغربية (افريقيا الشرق)، استبدل الناشر اسم المترجم محمد سعد الدين اليمني، باسم المبدع خوان غويتصولو، كاتب تقديم الترجمة الإسبانية لرواية "مجنون الحكم"، نتيجة ضم هذا التقديم بعد تحويله إلى الفرنسية، إلى الترجمة الفرنسية للرواية. ولا يخفى ما تمثله شهرة غويتصولو في مجال الفكر، من دعاية للرواية المترجمة.

ولا تقتصر قلة العناية باسم المترجم وشخصيته على الترجمات المدروسة، فإهمال اسم المترجم يكاد يكون قاسما مشتركا بين مختلف الترجمات العالمية، التي تكرس عن قصد وغير قصد سطوة النص الأصلي، مع أن "دراسات الترجمة" تسير منذ السبعينيات من القرن العشرين[٢] في اتجاه إعادة الاعتبار للمترجم و للنص المترجم. فقد طالب هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) مثلا، في بداية السبعينيات بأن يخترق المترجم أحجبة

---

(١) أنشئت هذه الفيدرالية بباريس، سنة ١٩٥٣.

(٢) عرفت نظرية الترجمة طفرة نوعية في هذه الفترة.

الصمت والتهميش والتجاهل لكي يتحمل دوره بصفته مبدعا[١]، مراهنا على ما سينجزه منظرو الترجمة في المستقبل من أعمال نظرية وتطبيقية من أجل جعل المترجم ندا للمؤلف في مجال الكتابة الإبداعية[٢].

ومن بين النظريات المعاصرة التي تعمل في سبيل تحقيق ذلك، النظرية التأويلية التي تؤكد على دور المترجم بصفته قارئا للنص الأصلي، ومؤولا مطالبا بتبليغ المعنى الذي استخلصه من هذا النص في لغة مختلفة.

لكن الجهود التي بذلها ويبذلها منظرو الترجمة من أجل أن يحتل المترجم المكانة التي يستحقها في ميدان الأدب، لا يترجمها على مستوى الواقع تعامل الناشرين معه. فها نحن نجد أنفسنا مضطرين، ونحن ندرس ترجمات تنتمي إلى نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة، إلى تكرار نفس الانتقادات التي تم توجيهها منذ زمن طويل لناشر الترجمة ـــ ونجملها في قلة العناية بشخصية المترجم، وعدم إبراز اسمه على واجهة غلاف الترجمة ـــ مع التأكيد على ضرورة إيلاء العناية للوظائف التي يشغلها المترجم داخل النسق المصدر والنسق الهدف، حتى يتمكن القارئ من تحديد مكانته وفهم اختياراته البعيدة في المجمل عن الاعتباطية والبراءة. مما سيساهم حتما في إضاءة نوعية الترجمة/ القراءة.

في مقابل تجاهل شخصيات المترجمين، لا تخلو أي ترجمة تقريبا من تقديم نبذة عن حياة المؤلفين[٣]. وتتضمن النبذ المقدمة عن المؤلفين في الترجمات المدروسة: سنة الولادة، والنشاط الدراسي والمسار الفكري والأدبي في الحقل الثقافي الأم أو في الحقل الثقافي الفرنسي (وهي حالة العروي وحميش)، كما تتضمن الوظيفة والمنصب الشرفي الذي يتقلده المؤلف، وقائمة بالمؤلفات الفكرية والأدبية.

---

(١) انظر في هذا الشأن أيضا: - George Steiner : Après Babel, Albin Michel, 1978, p 253.

(٢) Henri Meschonnic : Pour la Poètique II, Gallimard, 1973, p. 319.

انظر بهذا الصدد أيضا دراسته : - Traduction et littérature, In Dictionnaire des littératures de langue Française, Bordas, Paris, 1984.

(٣) لا تقتصر الحظوة التي يتمتع بها المؤلف في الميدان الأدبي على اهتمام دار النشر بحياته، بل تتعدى ذلك إلى الكتابات النقدية التي تتناول الترجمة، وإلى حفلات التوقيع التي تتجاهل في الغالب مجهود المترجم حتى وإن حرصت على حضوره، لأن الذي يقوم بتوقيع الرواية المترجمة هو المؤلف وليس المترجم. ونستثني في هذا الصدد بحفلة التوقيع التي أقامتها دار النشر عكاظ سنة صدور ترجمة "دفنا الماضي"، حيث تولى عبد الكريم غلاب توقيع الرواية المترجمة بدل فرانسيس كوان.

وإذا كانت المعلومات المرتبطة بمجال الإبداع في هذه النبذ، تخول للقارئ تكوين صورة عن الأدب المصدر، فإن من شأن التركيز على شهرة المؤلف خارج الأدب، وتحسيس القارئ بأهمية الرواية استنادا إلى أهمية المناصب الشرفية التي يتقلدها مؤلفها من جهة، وإلى ثقل اسمه في ميزاني السياسة والفكر من جهة أخرى، التأثير سلبا على مسار تلقي الرواية المترجمة.

ولعل هذا النوع من الانزلاق، الذي نلخصه في تجاوز وظيفة اسم المؤلف الإعراب عن هوية فكر إلى توجيه القراءة(١)، هو الذي دفع بيتر نيومارك (Peter NewMark) إلى تحذير الباحث المقارن من الرجوع إلى حياة المؤلف أثناء القيام بدراسة مقارنة بين الأصل والترجمة(٢).

١,٢ - المترجمون المغاربة :

يعيش المترجمون المغاربة الآتية أسماؤهم: الطاهر بن جلون وعبد اللطيف غويرغات ومحمد سعد الدين اليمني في الديار الفرنسية، وقد ساهمت مشاركتهم في الحقل الثقافي الفرنسي، من خلال الوظائف المختلفة التي يشغلونها داخل المؤسسة الثقافية بفرنسا، في فهمهم للآليات التي تتحكم في النسق الأدبي الفرنسي مما انعكس إيجابا على عملية اختيارهم للنصوص الروائية الأصلية أو على قبول ترجمة الأعمال المعروضة عليهم.

١,١,٢ - الطاهر بن جلون.

لم يختر ابن جلون(٣) ترجمة "الخبز الحافي" من تلقاء نفسه، لقد عرض عليه الأمر من قبل الناشر فرانسوا ماسبيرو الذي نبهته زوجته إلى سيرة محمد شكري مترجمة إلى الإنجليزية.

---

(١)انظر بخصوص تأثير شهرة المؤلف المستقاة من خارج الأدب على تلقي إنتاجاته الأدبية:
-Gérard Genette : Seuils, éd. du Seuil, 1987, P40.

(٢) - Peter New Mark: A text book of translation, Prentice Hall internationnal, exeter, P 186.

(٣) يعتبر الفرنسيون اليوم ابن جلون من بين أهم المبدعين المغاربة باللغة الفرنسية إخصابا للمتخيل الفرنسي، وإنقاذا للغة الفرنسية. (انظر، Joel Schmeidt : Eclatements du roman français, in : Roman français contemporain, ADPF- Publications, 1997, p 152.)

ويحدونا الاعتقاد بأن موافقة ابن جلون على ترجمة "الخبز الحافي"، لا تنفصل عن المنزلة الكبيرة التي كانت تحظى بها دار النشر الفرنسية، فرانسوا ماسبيرو، في الأوساط الثقافية القارئة بالفرنسية من جهة، وعن استجابة النص الأصلي لأفق انتظاره ككاتب له مساره الخاص من جهة أخرى. مما يفيد بأن ترجمة ابن جلون "للخبز الحافي" كانت عملا محسوبا بدقة، أدى في النهاية إلى استفادة الإنتاج المغربي بالعربية من تظافر سلطة الكتابة باللغة الفرنسية مع سلطة دار النشر الباريسية.

٢,١,٢ – محمد سعد الدين اليمني.

يشتغل م.س.د.اليمني بمعهد العالم العربي بباريس[١]، ويعمل انطلاقا من موقعه وطموحه الشخصي، واستنادا إلى إجادته للغتين الفرنسية والاسبانية، على تعريف الآخر الناطق بالفرنسية بالثقافة العربية وبالعالم العربي[٢] بوجه عام، حيث يتجاوز اليمني في ترجماته مجال الأدب، إلى مجالي السياسة والفن.

تمثل ترجمته لرواية "مجنون الحكم"، بداية استفادة الرواية المغربية من الوظائف التي يشغلها المغاربة داخل معهد العالم العربي[٣]. وتجدر الإشارة إلى أن الأدب المغربي

---

(١) يعتبر معهد العالم العربي (١٩٨٠/١٩٨٧) قنطرة بين العالمين العربي والغربي، من أهدافه :
أ – تطوير وتعميق دراسة ومعرفة العالم العربي، لغة وحضارة.
ب – تشجيع المبادلات الثقافية والتعاون بين فرنسا والعالم العربي، في المجالين العلمي والتقني بوجه خاص.
ج – العمل على تنمية العلاقات بين العالم العربي وأوروبا.
إلا أن هذه الأهداف الطموحة ظلت مهددة بالأزمات المادية التي تعاقبت على المعهد منذ إنشائه لأسباب ترتبط أساسا بكفاءة الرؤساء الذين تحتكر الدولة الفرنسية تعيينهم، وبتقاعس بعض الدول العربية عن دفع مستحقاتها له. ولعل أخطر هذه الأزمات جميعا، تلك التي كادت تتسبب في إغلاقه السنة الماضية والتي خرج منها بمديونية تصل إلى ١٥ مليون أورو.

(٢) ترجم عن الإسبانية كتابا عن الجزائر لخوان غويتصولو بعنوان : - L'Algérie dans la tourmente, Strasbourg ,Bleue, 1994.
وترجم للروائي الليبي إبراهيم الكوني رواية « التبر » :١٩٩٩ - Poussière d'or, Gallimard.
كما كتب مقدمات لبعض المجموعات القصصية العربية والمغربية المترجمة إلى الفرنسية. ناهيك عن دراسات نقدية بالفرنسية تعرف بالإنتاج الروائي المغربي، والمساهمة إلى جانب كل من أدونيس، وخوان غويتصولو، وإلياس كانيتي وأخرين في تشكيل كتاب: - Le goût de Marrakech, Eds. Mercure, 2006.

(٣) مما يدل على اهتمام المغاربة المشتغلين بالمعهد بالأدب المغربي، اقتراحهم على م.زفزاف قبل وفاته وعلى س.أفولوس بعد ذلك، إعادة نشر ترجمة "بيضة الديك" بفرنسا، بعد إدخال التصحيحات اللازمة عليها.(معلومات استقيناها من المنشط الثقافي المغربي بالمعهد، عبد المعطي قبال، خلال مهرجان الرباط، صيف ٢٠٠١).
هذا بالإضافة إلى الملفات التي ينشرونها عن الأدب المغربي بين الحين والأخر. انظر على سبيل المثال، العدد ٣٧٥ من مجلة "Magazine Littéraire"، الصادر سنة ١٩٩٩.

المتميز، في أمس الحاجة إلى جهود المثقفين المغاربة العاملين بهذا المعهد، الذي يشجع الترجمة- بصفتها إحدى صور المبادلات الثقافية - ويساهم بشكل جلي في دفع دور النشر الفرنسية إلى الاهتمام بالأدب العربي بفضل المساعدات المادية التي يمدها بها رغم مشاكله المادية(١).

وإذا كنا، في هذا السياق، نشاطر ج.الغيطاني الرأي، بخصوص احتمال تأثير الوصاية العربية على اختيار دور النشر الفرنسية للروايات العربية[2]، مستدلين على ذلك بالانتقادات التي وجهت لدار النشر لاتي (Lathès)، بسبب اختيارها مجمل الروايات العربية التي ترجمتها وفق معايير غير-أدبية، فإننا نرى في المقابل، أن ثقة الغيطاني في تخطي الإنتاج العربي الأصيل للحدود الثقافية واللغوية دون أدنى مساعدة ثقة مبالغ فيها، ولا تأخذ بعين الاعتبار لا طبيعة العلاقة بين الغرب والشرق العربي الإسلامي، ولا سلطة التقليد الثقافي الموجه لسياسة دور النشر الغربية بوجه عام. ناهيك عن قوة منافسة الانتاجات الروائية التي تبدعها ثقافات مختلفة للإنتاج العربي. فلولا تشجيع معهد العالم العربي، لبعض دور النشر الفرنسية بتمويل سلاسل مختصة في ترجمة الأدب العربي الحديث، لما رأت العديد من الترجمات النور حتى بعد حصول ن.محفوظ على جائزة نوبل.

لهذا يجب التمييز ما بين تمويل ترجمات معينة من قبل معاهد عربية أو عربية- فرنسية لاعتبارات سياسية وشخصية، لا تأخذ بعين الاعتبار القيمة النوعية للكتب التي يقع عليها الاختيار، وبين تشجيع ترجمة الكتب العربية القيمة من خلال تسهيل عمليتي النشر والتوزيع وتخصيص مكافآت للمترجمين.

٣,١,٢ - عبد اللطيف غويرغات.

يتعاون ع.ل. غويرغات أحيانا مع المثقفين المغاربة المشتغلين بمعهد العالم العربي، من أجل التعريف بالأدب المغربي المكتوب بالعربية(٣). إلا أن غويرغات يستمد فاعليته داخل النسق الثقافي الفرنسي من مجال حيوي آخر، هو مجال التدريس بالجامعة

---

(١) أنشأت دار النشر لاتي، مثلا سلسلة "آداب عربية" (Lettres arabes)، بإيعاز وتمويل من معهد العالم العربي.

(٢) - Jamal Ghitani : Zayni Barakat, Op.cit., P118.

(٣) ترجم مثلا بمساعدة جويدة خدة عدة قصص مغربية جمعها وقدم لها م.س.د.اليمني : - Onze Histoires Marocaines, Institut du monde arabe, 1999.

الفرنسية. فغويرغات أستاذ باحث بجامعة تولوز سابقا وعضو في مجموعة البحث "تحليلات: العالم العربي وحوض البحر الأبيض المتوسط"، وهو يعمل حاليا أستاذا محاضرا بجامعة نانت، قسم اللغات، بصفته مسؤولا عن خلية الدراسات العربية التي تشتغل بقضايا الترجمة بين العربية والفرنسية.

يعتبر غويرغات وسيطا ثقافيا نشيطا في مجال التعريف بالثقافة المغربية والعربية الإسلامية بوجه عام، تشهد على ذلك مساهماته في التظاهرات الثقافية الجامعية[١]، ومشاركاته في الملتقيات والمؤتمرات الدولية[٢]. ناهيك عن ترجمته لبعض الإنتاجات السردية العربية، ومن بينها روايتا "لعبة النسيان" لمحمد برادة، و"هاته عاليا، هات النفير على آخره" لسليم بركات[٣]، بتعاون مع إ.غونزاليس كيخانو.

٢,١,٤ – سعيد أفولوس.

يشتغل س.أفولوس بالصحافة[٤] داخل النسق الأم، ويترجم اختياره لرواية "بيضة الديك" من بين إنتاج زفزاف الروائي استنادا إلى معيار ذاتي[٥]، نوع العلاقة التي تربط إجمالا الصحفي المغربي الهاوي بالأدب، حيث غياب التصور الذي يمكن أن يعطي للعمل

---

(١) من بين مداخلاته في نشاط ثقافي بجامعة تولوز سنة ١٩٩٩ :- L'Apport culturel d'Al Andalous.
- Musique du Maroc
وفي نشاط ثقافي أخر بنفس الجامعة سنة ٢٠٠٠ : - La Littérature Marocaine
(٢) ألقى في المؤتمر المتداخل الاختصاصات المنعقد بفرنسا سنة ٢٠٠٤، مداخلة بعنوان :
- Les lieux saints d'Islam vu par les voyageurs maghrébins du moyen-âge.
(٣) Sonne du cor, Actes Sud, 1995
(٤) يعمل صحفيا بجريدة الرأي (L'opinion)، ويبدي اهتماما ملحوظا بالأدب المغربي المكتوب باللغة العربية. من كتاباته :
- La nostalgie comme Antidote, l'opinion, Février 1994.
- Les Racines sont définitivement pourries (à propos du temps des erreurs), l'opinion, 1995.
(٥) أخبرنا س.أفولوس، في حوار أجريناه معه صيف ٢٠٠١، بخصوص ترجمته لرواية "بيضة الديك" بأن اختياره لهذه الرواية راجع بالأساس، إلى تزامن صدورها (١٩٨٤) مع بداية تعرفه على محمد زفزاف ، الذي تستجيب كتاباته لأفق انتظاره كقارئ. ترجم أيضا لنفس الكاتب :
- Savoir (Nouvelle extraite du recueil "l'arbre sacré (1980) », l'opinion, 27 Avril, 2001 .
- La villa abandonnée (Nouvelle extraite du recueil "la marchande de roses", l'opinion, 20 Juillet, 2001.

الأدبي وللواقع الأدبي ما يستحق من الاهتمام، وانعدام الرؤية المتكاملة والمنسجمة عن الواقع الثقافي والأدبي(١).

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أفق ترجمة "بيضة الديك"، وهو أفق سنوات التسعينيات التي عرفت فيها ترجمة الإنتاج الروائي المغربي انتعاشا ملحوظا بهدف التعريف بالرواية المغربية المكتوبة بالعربية، سنستنتج بأن أفولوس لا يمتلك أيضا الوعي الكافي بالأهمية القصوى التي تكتسيها عملية الاختيار بالنسبة للأدب الروائي المغربي، إذ تقع على الروايات المختارة للترجمة مسؤولية تمثيل هذا الأدب في الغرب.

لقد كان حريا بأفولوس إذن، عندما عزم على التعريف بالأدب الروائي المغربي المكتوب بالعربية خارج المغرب ـ حسب تصريحه لنا ـ أن يوظف لصالح الرواية المغربية إقبال القارئ الأجنبي المتزايد نسبيا في النصف الثاني من تسعينيات القرن العشرين على الإنتاج الروائي الصادر عن البلدان العربية -نتيجة تكثيف الجهود في مجال ترجمة الرواية العربية بعد حصول ن.محفوظ على جائزة نوبل- فيقدم له رواية يعكس تنظيمها وإيقاعها الداخلي إبداعية متميزة، وليس رواية من شأنها تنفيره من الأدب المغربي الحديث(٢)، وتكريس الصورة السلبية المتداولة عنه.

وإننا لنستغرب موافقة م.زفزاف على اختيار المترجم لهذه الرواية من بين روايات أخرى أبدع فيها، بل ومساهمته في ترجمتها من خلال بلورة بعض الاقتراحات، أثناء مراجعته للترجمة(٣). وقد كان بإمكانه توجيه اختيار المترجم الاعتباطي، بشكل من الأشكال، نحو أفضل أعماله. خاصة وأن هذه الأعمال هي التي صنعت شهرة زفزاف داخل النسق الأم وخارجه(٤)، وهي التي جعلت أفولوس نفسه يرى فيه الروائي المغربي "الوحيد" الذي يتمتع إنتاجه برؤية وجودية إنسانية(٥).

---

(١) سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة، منشورات الزمن، ص ٩٨.

(٢) انظر بخصوص المسؤولية التي يتحملها المترجم في إقبال أو نفور القارئ من النص المترجم:

- Denys Johnson – Davies : La responsabilité du traducteur, in Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en français, op.cit., P 122.

(٣) استقينا هذه المعلومات من المترجم (مهرجان الرباط، صيف ٢٠٠١).

(٤) ترجمت أعمال زفزاف الروائية والقصصية إلى عدد من اللغات العالمية من بينها الفرنسية والاسبانية والايطالية والانجليزية والروسية والهولندية والألمانية، وقد تم التركيز في مجال الرواية على روايتيه "المرأة والوردة" و"الثعلب الذي يظهر ويختفي".

(٥) مهرجان الرباط، صيف ٢٠٠١.

٢,٢ - المترجمون الفرنسيون.

١,٢,٢- إيف غونزاليس كيخانو (Yves Gonzalez Quijano).

يعد إصرار م.برادة على مساهمة غ.كيخانو في ترجمة "لعبة النسيان" فعلا ذكيا، لأن كيخانو الذي يمتاز بكونه أستاذا للأدب العربي الحديث والمعاصر بجامعة ليونII، ومترجما من المترجمين الفرنسيين القلائل المتخصصين في الأدب العربي المعاصر[١]، يمتاز أيضا بكونه مديرا (سابقا الآن) للسلسلة الناجحة "عوالم عربية"[٢] (Mondes Arabes) بدار النشر الفرنسية Actes-Sud، ثم مديرا لسلسلة آداب عصرية (Les Littératures Contemporaines) التي نشرت ضمنها رواية "الضوء الهارب" بعد ذلك.

وهذا يعني بأن مساهمة كيخانو في ترجمة "لعبة النسيان"، تصحيحا ومراجعة، سهل عملية تكفل دار Actes Sud بنشرها -كبداية لتعاملها مع إنتاج برادة[٣] وغيره من الروائيين المغاربة- ومنح قيمة إضافية للرواية المترجمة. فبالإضافة إلى ما تقدم، يعرف هذا المترجم بنشاطاته المتشعبة في مجال البحث في الثقافة العربية والتعريف بأعلامها، حيث تشمل أبحاثه عن العالم العربي مجالات متعددة ومتفاعلة، كالإقتصاد والسياسة والرواية والشعر المعاصرين[٤]. وقد عمل نتيجة لذلك باحثا في "مركز التوثيق والدراسات الاقتصادية والقانونية والاجتماعية" بالقاهرة ما بين سنة ١٩٨٧ وسنة ١٩٩٠، كلف بعدها بمهمات في معهد العالم العربي إلى حدود سنة ١٩٩٤، فإدارة مجموعة الأبحاث والدراسات حول حوض البحر الأبيض المتوسط والشرق الأوسط.

---

(١) إن عدد المترجمين الفرنسيين المتخصصين في الأدب العربي المعاصر ضئيل، مقارنة بعدد المتخصصين في آداب عالمية أخرى.

(٢) أنشئت هذه السلسلة سنة ١٩٩٢، وظلت تحت إدارة كيخانو إلى حدود سنة ١٩٩٦، حيث تسلم إدارتها فاروق مردام باي. وقد حالف النجاح هذه السلسلة منذ انطلاقتها، وخاصة مع ترجمة أعمال حنان الشيخ وصنع الله ابراهيم ومحمود درويش.

(٣) ستصدر عن هذه الدار بعد ذلك (أي سنة ٢٠٠١) ترجمة روايته "مثل صيف لن يتكرر"، من قبل ريشار جاكمون (R.Jacquemond) بعنوان : - Comme un été qui ne reviendra pas, op. cit.

(٤) ترجم لحنان الشيخ على سبيل المثال :

- Histoire de Zohra, Actes Sud, 1999.

ولصنع الله إبراهيم :

- Le comité, Actes Sud, 1992.

ولمحمود درويش :

- Assiège ceux qui t'assiégeront, REV. D'études paléstiniennes, N° 84, été 2002

٢,٢,٢- كاترين شاريو (Catherine Charruau).

لا يعتبر اقتراح برادة لكاترين شاريو مترجمة للضوء الهارب أقل ذكاء، فهي مترجمة محترفة لها وزنها في مجال ترجمة الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية.

يرتبط اسمها في الفضاء الفرنسي باسم الروائي الجزائري واسني الأعرج[١]، وبهذه الصفة -صفة مترجمة واسني الأعرج التي غطت على تجربتها في الترجمة من اللغة الإسبانية- تحضر المؤتمرات والجلسات التي تناقش قضايا الترجمة[٢]، وتساهم في الأنشطة الثقافية التي تحتفي بين الفينة والأخرى في الفضاء الفرنسي بالأدب الروائي الجزائري المكتوب بالفرنسية أو المترجم إليها.

ومن الملاحظ أن لقاءها بالأدب الروائي المغربي، من خلال ترجمة روايتي "الضوء الهارب" و"الغربة"، ساهم في تنويع نشاطها كمترجمة للأدب العربي الحديث، يدل على ذلك اقتران اسمها في السنوات الأخيرة باسم الشاعر المغربي محمد العمراوي في مجال التعريف بالشعر العربي الحديث ومن ضمنه الشعر المغربي، حيث ترجما معا للشاعر السوري صالح دياب ديوان "قمر يابس يعتني بحياتي"[٣]، ووضعا أنطولوجيا للشعر المغربي[٤].

٣,٢,٢- فرانسيس كوان (Francis Gouin).

يحظى ف.كوان بوضع خاص بين المترجمين الفرنسيين القلائل المهتمين بالإنتاج الروائي المغربي، فهو قس ولد و نشأ بالمغرب٥، يرتبط احتكاكه بالأدب المغربي

---

(١) من بين ما ترجمت له :

- Fleurs d'amandiers, Sindbad, 2001.
- Les Balcons de la mer du Nord, Actes Sud, 2003.

(٢) مثل جلسات أرل لسنة ٢٠٠١، ومؤتمر ليون لسنة ٢٠٠٣.

(٣) Une lumière Sèche veille sur ma vie, Ed. comp'Act, 2004.

(٤) Anthologie de la poésie marocaine, Maison de la poésie Rhone- Alpes, 2006.

(٥) ولد الأب كوان بقرية مرشوش بالقرب من الرماني سنة ١٩٣٦. وبعد أن أتم دراسته الثانوية بالمغرب، سافر إلى باريس حيث حصل على الإجازة وأنجز دراساته العليا في الفلسفة والعلوم الدينية. قضى بعد ذلك سنتين بمدرسة اللغات بتونس ولبنان، توجتا بحصوله على دبلوم معهد الآداب الشرقية من جامعة القديس يوسف ببيروت. مارس تدريس اللغة والأدب الفرنسيين بالمغرب ما بين سنة ١٩٦٩ و سنة ١٩٨٢، تحمل بعدها مسؤوليات بخزانة

المكتوب بالعربية، واهتمامه بترجمة الرواية المغربية بالتحاقه سنة ١٩٨٢ بخزانة "المنبع" (La Source)، التابعة للكنيسة الكاثوليكية ومباركته لسياستها العامة المتصلة بتخصصيا في شؤون المغرب والبلدان العربية الإسلامية بوجه عام، وتتجلى هذه السياسة ــ حسب تصريحه ــ في "العمل من أجل السلام والإخاء، وخاصة من أجل لقاء الحضارات والثقافات، التي تفرق غالبا بين الجماعات الإنسانية"(١).

ابتدأ كوان مساندته للجهود التي بذلها في الثمانينيات العاملون بالمنبع في سبيل تحقيق التعارف بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية، بكتابة بيانات عن المؤلفات المغربية الحديثة في "حوليات المغرب العربي"(٢)، وانتهى بترجمة روايتين ("دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب، وفي الطفولة" لعبد المجيد بن جلون) من بين الروايات الثمانية(٣) التي اقترحت الخزانة الكاثوليكية نقلها إلى اللغات الأوربية على منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة.

مما يعني بأن ترجمة "دفنا الماضي" التي تندرج ضمن الأفق العام لخزانة المنبع، تعبر أيضا عن إعجاب كوان بهذه الرواية التي ابتدأ بها مسيرته في ترجمة الإبداع الروائي المغربي إلى الفرنسية(٤)، فرواية "دفنا الماضي" تمثل في نظره صفوة المؤلفات المغربية الممثلة للجيل الأول في الأدب المغربي الحديث(٥).

المنبع (La source) التابعة للكنيسة الكاثوليكية بالمغرب، فمسؤوليات تربوية متعددة في الثانوية الفلاحية بتمارة، ودار الشباب بالدار البيضاء، قبل أن ينتقل إلى الجزائر.....

(١) الحياة في رواية "دفنا الماضي" هي المستقبل والتقدم، حوار أجرته مع كوان نجاة المريني، العلم، ١٩٨٨/٠٩/١٦!، ص ٢.

(٢) ينشرها سنويا المعهد الفرنسي الوطني للبحث العلمي (C.N.R.S).

(٣) تتضمن اللائحة بالإضافة إلى "دفنا الماضي" و"في الطفولة"، المؤلفات الآتية : "جيل الظمأ" لمحمد عزيز الحبابي، و"الطيبون" لمبارك ربيع، و"المعلم علي" لعبد الكريم غلاب، و"سأبكي يوم ترجعين" لأحمد عبد السلام البقالي، و"الغد والغضب" لخناثة بنونة.

(٤) لعل ما يلفت النظر بداية في ترجمة "دفنا الماضي"، التنبيه الذي وضعه كوان في الصفحة الداخلية من الطبعة الفرنسية، ويستفاد منه استعانته بترجمة محمد بن جلون تويمي للفصل الواحد والعشرين من الرواية بعد أخذ موافقته، وتلقيه المساعدة أثناء الترجمة من قبل كل من برتران كوتوريي وفرانسواز كرامبون. مما يدفعنا إلى القول، ونحن نأخذ بعين الاعتبار أيضا لجوء المترجم إلى المؤلف من أجل توضيح بعض التفاصيل التاريخية، إن ترجمة "دفنا الماضي" ترجمة شبه جماعية.

(٥) الحياة في "دفنا الماضي" هي المستقبل والتقدم، م.س.، ص ٢.

أما ترجمة رواية "عين الفرس" للميلودي شغموم، فتعبر عن إصرار كوان على التعريف بالإنتاج الروائي المغربي، مع الحرص على اختيار روايات تمثل محطات هامة في هذا الإنتاج.

٣. مؤسسة النشر

٣,١ - نشر الأدب العربي بفرنسا.

عرف المشهد الثقافي الفرنسي، ضمن دائرة الاستشراق، دور نشر متخصصة في العالم العربي[١] صبت اهتمامها على الثقافة العربية الكلاسيكية، مخاطبة نوعا خاصا من القراء. وإذا استثنينا صدور بعض الترجمات المتفرقة للإنتاج السردي العربي الحديث عن بعض الدور الفرنسية منذ الثلاثينيات من القرن العشرين[٢]، واستثنينا أيضا الخدمة الكبيرة التي قدمتها دار النشر سندباد للأدب العربي الحديث ضمن اهتمامها بالعالم العربي والاسلامي ابتداء من سبعينيات نفس القرن ، سنستنتج بأن الأدب العربي الحديث لم يحظ - في المجمل - باهتمام يذكر من قبل الناشرين الفرنسيين الكبار. حيث لم تصدر، في المتوسط، عن بعض دور النشر الفرنسية الكبيرة ومن بينها غاليمار، سوى ترجمة كتاب عربي واحد خلال السنتين فأكثر. وقد استمر هذا الوضع إلى حدود سنة١٩٨٨[٣]، وبعدها أبدت دور النشر الفرنسية بما فيها الدور غير المتخصصة في العالم العربي اهتماما

وتجدير بالذكر أن الأوساط الاستشراقية الغربية، أبدت اهتماما ملحوظا بمضمون رواية "دفنا الماضي" منذ صدورها، حيث تم تدريس هذه الرواية بمعهد العلوم الشرقية بموسكو، وترجمت مقاطع منها إلى الإيطالية تحت إشراف المستشرق الإيطالي ريزيطانو (Rezitano)، كما اهتم بها باحثون وأساتذة فرنسيون قبل أن يترجمها كوان إلى الفرنسية.

(١) مثل داري النشر غوثنر (Geuthner) وأدريان ميزونوف (Adrian-Maisonneuve).

(٢) اهتمت مثلا دار Les Nouvelles éditions latines بنشر ترجمات لمسرحيات توفيق الحكيم (مثلا: Shéhérazade : 1936) وقصص محمود تيمور (مثلا: Le courtier de la mort et autres : 1951).
ونشرت غاليمار (Gallimard) سنة ١٩٤٧ ترجمة "الأيام" لطه حسين بعنوان "Le livre des jours". في حين اختصت دار النشر جوليار (Juliard) بإصدار ترجمة رواية " أنا أحيا " لليلى بعلبكي بعنوان "Je vis".

(٣) صدر في فرنسا سنة ١٩٨٦ ما يناهز ٥٢٩ كتابا عن العالم العربي، ٢٩ كتابا منها فقط هي التي ترجمت من العربية أو من إحدى اللغات الشرقية. انظر في هذا الصدد :

- Richard Jacquemond : Traduction et Edition : état des lieux, in Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en français, Op.cit., P126.

ملحوظا بالكتاب العربي سواء في مجال الأدب أم في مجال العلوم الاجتماعية والسياسية. وإن اتبعت هذه الدور سياسة جديدة، تتمثل في :

- التركيز على الأسماء العربية الكبيرة

- قبول إعانات بعض المؤسسات وأهمها معهد العالم العربي

- الاستعانة بالدور المحلية.

وأغلب الظن أن اختزال الآخر للذات العربية في تراثها من جهة، ونفيه صفة مبدع عن الإنسان العربي الحديث من جهة أخرى، يمثلان سببين رئيسين في قلة إقبال الدور الفرنسية إجمالا على الأدب العربي الحديث(١) قبل حصول محفوظ على جائزة نوبل. وإن كان بعض مدراء هذه الدور -ومن بينهم المدير السابق لدار لوسوي- يرجع إحجام الناشر الفرنسي عن ترجمة الأدب العربي الحديث إلى أسباب أخرى، تتلخص في عدم توفر البلدان العربية على الشروط الموضوعية المؤطرة لعملية الابداع(٢) بسبب تخلف صناعة الكتاب، حيث تنعدم المؤسسات الخاصة به وتعم الفوضى قطاع التأليف(٣)، الشيء الذي يعقد الأمور على الناشر الأجنبي.

إلا أن هذه الأسباب، التي تؤثر سلبيا بالفعل على إقبال الآخر على ترجمة الأدب العربي الحديث، لا تعد في نظرنا العائق الجوهري الوحيد. والدليل على ذلك أن دار لوسوي نفسها، قامت بتحسين علاقتها بالانتاج العربي الحديث منذ حصول محفوظ على جائزة نوبل، في ظل استمرار نفس الوضع. وإن ظلت مساهمة هذه الدار أقل بكثير من إمكاناتيا المادية، مثلها في ذلك مثل أغلبية دور النشر الفرنسية الكبيرة التي تأسست على تقاليد أدبية مختلفة، والتي تتعامل بانتقائية شديدة مع الإبداع العربي المعاصر، ولا تقدم في

---

(١) إنه نفس الوضع في باقي البلدان الأوروبية، ففي ألمانيا مثلا كان "السواد الأعظم من المستشرقين الألمان (...) غير عابئ بالثقافة العربية الحديثة، وبالتالي فإنه لم يعر الأدب العربي الحديث كبير اهتمام. فالثقافة العربية في نظر أولئك المستشرقين هي إحدى الثقافات التي "سادت ثم بادت"، والأدب العربي ينتهي بأبي تمام والمتنبي (عبده عبود: هجرة النصوص،م.س.، ص٣٥).

(٢) - Michel Chodkiewicz : Editer la Littérature Arabe, in Rencontre autour de la Littérature Romanesque égyptienne traduite en français, op.cit., P133-134-135.

(٣) - انظر بخصوص مشاكل الكتاب في العالم العربي بقلم أجنبي : - Yves Gonzalez Quijano : Edition dans le monde arabe : l'égypte comme modèle, Presses de l'université, Sherbrooke, 2001.

المجمل سوى على ترجمة الأعمال التي نال كتابها نجاحا كبيرا في محيطهم الخاص ضمانا للربح، وعلى رأسها أعمال محفوظ[١].

إلا أن بداية اهتمام هذه الدور الكبرى، التي تتمتع بقدرة كبيرة على فرض المعايير والأذواق، بالأدب العربي الحديث يعد مؤشرا إيجابيا. خاصة وأن الأعمال العربية التي تترجم إلى اللغات الأوروبية تصدر في معظم الحالات عن دور نشر صغيرة وفي طبعات محدودة، ولا تصل بالتالي إلى جمهور عريض من القراء، الشيء الذي يضعف من تأثيرها، ويجعلها عاجزة عن المساهمة بفعالية في تعريف الرأي العام الغربي بالأدب العربي[٢].

٢,٣ - ازدواجية النشر

تعزو دور النشر الفرنسية، المتخصصة وغير المتخصصة في الأدب العربي، لجوءها إلى الاستعانة بدور النشر المحلية من أجل نشر ترجمات الروايات والكتب العربية، إلى محاولة التغلب على المصاعب المادية التي تواجهها بسبب التكلفة الباهظة للكتاب المترجم في مقابل خجل المبيعات[٣]. حيث تؤكد هذه الدور أنه يستحيل عليها تقريبا بيع إصداراتها من الكتب المترجمة في بلدان المغرب العربي ولبنان بثمن الغلاف، الذي يطالب به الموزع الفرنسي. وبما أن البيع بالثمن المحلي يعادل الإفلاس بالنسبة لهذه الدور، فهي تحمي نفسها بالتعاون مع دور النشر المحلية[٤]، حينما لا تحصل على المساعدات المادية التي تمنحها لها مجموعة من المؤسسات والمعاهد الفرنسية والعربية.

ولا تستثني هذه السياسة العامة لدور النشر الفرنسية، سوى الكتب التي يتجاوز صدى كتابها وسطهم الخاص. كما هو الشأن مثلا مع رواية "الغربة"، التي أخذت دار

---

(١) لا تتعدى مثلا الإصدرات العربية غير المنتظمة الإيقاع، لغاليمار وسينوي وألبان ميشيل وفلاماريون، إضافة إلى لوسوي، نسبة ١٠% من مجموع النصوص العربية المعاصرة الصادرة في فرنسا.

(٢) عبده عبود، م.س.، ص٧٧.

(٣) يصل معدل المبيعات في المجمل إلى ٢٠٠٠ نسخة.

(٤) انظر في هذا الشأن - François Géze :L'éxpérience des éditions la Découverte, Le livre Arabe en France, l'institut du monde arabe, 1999, P96.

Sindbad/Actes Sud على عاتقها نشر ترجمتها بفضل شهرة عبد الله العروي في الحقل الثقافي الفرنسي، و التي يبدو انها (أي الشهرة) كانت بحاجة الى دعم مناسباتي. لكي تؤثر في جمهور اكثر اتساعا. حيث حرصت الدار الفرنسية على اصدارترجمة "الغربة" في تزامن مع مناسبة الاحتفـــال بسنة المغــرب بفرنســـا (١٩٩٩).

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن كثيرا من الدور الفرنسية لا تقدم على إصدار ترجمات للكتب العربية، إلا إذا تزامن ذلك مع حدث معين لتضمن إقبال قاعدة عريضة من القراء.

يحيل هذا الواقع في العمق على مجموعة من الحقائق المتداخلة، لعل أكثرها لفتا للانتباه، اعتبار دور النشر الفرنسية إصدار ترجمة نص أدبي عربي مغامرة غير مأمونة العواقب، واعتمادها في المقابل على القارئ العربي لتسويق الترجمات الموجهة مبدئيا للقارئ الغربي. مما يعني، بأن قراءة الأدب العربي لم تصبح بعد جزءا من عادات القارئ الفرنسي أو الأجنبي القارئ بالفرنسية، رغم ما تعرفه ترجمة الأدب العربي من تواتر بفعل تأثير جائزة نوبل المدعمة في بعض الوجوه بالحظوة التي نالها مجموعة من الكتاب المغاربيين باللغة الفرنسية، وبانبثاق جيل جديد من أبناء المهاجرين العرب، الذين يطالبون بضرورة التجذر داخل الذاكرة العربية إلى جانب مطالبتهم بحق الاندماج في المجتمع الفرنسي، وأكبر دليل على ذلك توقف دار سندباد عن الانتاج تقريبا بعد أن أغلقت الجزائر أبوابها في وجه الكتاب باللغة الفرنسية.

نستنتج إذن أن الذات العربية هي أكبر مستهلك لإنتاجها المترجم إلى الفرنسية، مما يفيد أن النسق المرسل يصبح في حالة ترجمة الأدب العربي الحديث نسقا مستقبلا أيضا. إلا أن هذا الاستنتاج الذي يستوقف المتأمل في عملية ترجمة الإنتاج الروائي العربي بوجه عام، والانتاج الروائي المغربي بوجه خاص، لا يمنعنا من الاقرار بأن تكفل دور النشر الفرنسية، بنشر ترجمات الروايات المغربية بتعاون مع دور النشر المغربية أو بدونه، يمنح حظوظا أكبر لانتشار الأدب المغربي المترجم في الحقل الفرنكفوني، ما دام مصير الكتاب يرتبط ارتباطا وثيقا بالنشر، فنجاح تسويق كتاب معين يظل مشروطا في الغالب بمكان إصداره، وبالصورة التي تكونت لدى القارئ عن الدار التي أصدرته. مما يعني أن اختيار المترجم للدار التي ستتكفل بنشر الترجمة، عنصر لا يقل أهمية عن اختيار الكتاب المترجم نفسه.

١,٢,٣ - الدور الفرنسية.

إذا نحن تأملنا أسماء دور النشر الفرنسية، التي تكفلت بنشر ترجمات الروايات المغربية المدروسة[١]، بمشاركة أو عدم مشاركة دور النشر المغربية، سنلاحظ بأن القاسم المشترك بينها هو تعاطفها الكبير مع آداب وثقافات الجنوب و مساندتها الفعالة لها، يتعلق الأمر بدور النشر الآتية: François Maspero. Sindbad / Actes Sud, Publisud. Le Serpent à plumes

١,١,٢,٣ - François Maspero

كان من حظ سيرة م.شكري أن تتكفل بنشر ترجمتها دار نشر من وزن "فرانسوا ماسبيرو"، إلا أن هذا الحظ لم يتجاوز للأسف إنتاج شكري إلى إنتاج أعلام مغاربة آخرين في مجال الكتابة الروائية، لأن هذه الدار الكبيرة، التي تركت بصماتها واضحة في الحقل الثقافي الفرنسي، لم يكتب لها الاستمرار في أداء مهامها بعد نشر ترجمة "الخبز الحافي"، سوى سنتين كانت خلالهما تصارع الإفلاس.

لقد كانت دار النشر ف.ماسبيرو مكتبة[٢] في الاصل ، اشتهرت بتوجه صاحبها اليساري ووقوفه إلى جانب قضايا التحرير في بلدان العالم الثالث ضدا على سياسة بلده. وإذا كانت الإدانات والمحاكمات المتتالية من قبل السلطات الفرنسية، لم تحد من مساندات دار ماسبيرو لنضالات الجنوب وثقافته وأدبه، فإن الأزمات المالية المتتالية تسببت سنة ١٩٨٢ في إغلاق هذه الدار الاستثنائية التي تتمتع بنفوذ واعتبار كبيرين في الوسط الثقافي الفرنسي.

٢,١,٢,٣ - Actes Sud/Sindbad

لم يكتب للأدب المغربي أن تصدر ترجمة إحدى رواياته : "الضوء الهارب"، عن دار النشر سندباد إلا بعد أن أفلست وتم ضمها إلى دار النشر Actes Sud.

---

(١) كل الاستشهادات المقتطفة في هذه الدراسة من ترجمات "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب" و"دفنا الماضي" و"مجنون الحكم" مأخوذة من الطبعات المغربية. أما الطبعات الفرنسية لهذه الترجمات، فقد اعتمدنا عليها عند دراستنا لنص ظهر الغلاف ولخطاب المقدمة والخاتمة.

(٢) أنشئت مكتبة فرانسوا ماسبيرو سنة ١٩٥٦ بالحي اللاتيني بباريس، وتحولت إلى دار نشر بعد ذلك.

وتعتبر دار سندباد الدار الفرنسية الأكثر نفوذا في أوروبا كلها من حيث التعامل مع الكتاب العربي والإسلامي، فقد حددت هذه الدار – التي حظيت بتدعيم بعض الجمعيات العربية وبمساعدات كبيرة من قبل الحكومة الجزائرية – حددت لنفسها منذ أن أنشاها بيير بيرنار[1] (Pierre Bernard)، هدف التعريف بالثقافة العربية والإسلامية بشقيها الكلاسيكي والحديث مع التركيز على الأدب العربي المعاصر، من أجل البرهنة على تطور الثقافة العربية ونفي صفة الجمود عنها.

ومع أن العمل الريادي لسندباد، ظل لفترة طويلة مهمشا داخل الحقل الثقافي الفرنسي، فإن الفضل الكبير يعود، بحق، لهذه الدار في اختراق الأدب العربي الحديث نسبيا لهذا الوسط، في وقت كان فيه المثقفون الفرنسيون يولون كل اهتمامهم للتراث العربي. إلا أن هذه الدار الكبيرة لم تستطع بعد، إغلاق السوق الجزائرية[2] في وجه الكتاب باللغة الفرنسية، الصمود أطول مما فعلت أمام التكلفة الباهظة للكتاب المترجم في مقابل ضيق مجال تسويق ترجماتها في فرنسا والبلدان الأوروبية رغم الشهرة التي اكتسبتها. فتوقفت عن الانتاج إثر وفاة مؤسسها مباشرة، أي سنة ١٩٩٥. وفي نفس السنة تفككت دار سندباد إلى مجموعة سلاسل ضمن دار النشر Actes Sud التي ضمتها إليها.

بخلاف دار سندباد، لم تنتبه دار Actes Sud، التي تأسست في نهاية السبعينيات (١٩٧٨)، إلى غنى الساحة الثقافية العربية إلا بعد حصول ن.محفوظ على جائزة نوبل[3]. وقد ساهمت عملية ضمها لدار سندباد، في تبويئ الأدب العربي المعاصر مكانة الصدارة من توجهها العام، بواسطة تسريع إيقاع الاصدارات حيث تأتي دار "Actes sud" اليوم

---

(١) حدث ذلك سنة ١٩٧٢. وقبل هذا التاريخ، أنشأ ب.بيرنار سلسلة لنشر الكتاب العربي أثناء عمله بدار النشر جيروم مارتينو (Jerôme Martineau)، ومن هذه السلسلة خرجت ترجمة "زقاق المدق" لنجيب محفوظ وكتاب "مع الشعب" لحسن فتحي. وقد كان من حسن حظ الأدب العربي، أن ينتمي بيرنار لأصول متوسطية، وأن يقضي الجزء الثاني من خدمته العسكرية بالجزائر ما بين سنة ١٩٦١ و سنة ١٩٦٢، مما أتاح له فرصة التعرف عن كثب على عالم الكتاب في الوطن العربي. انظر:

- Thierry Fabre : En voyageant avec sindbad. Qantara.n°4. 1992.

(٢) كانت دار سندباد تبيع في الجزائر وحدها نصف إصداراتها، وقد انعكست الأزمة الجزائرية سلبا على إنتاجية هذه الدار، فتوقفت عن الإنتاج تقريبا منذ سنة ١٩٩٢. انظر في هذا الصدد :

- Farouk Mardam-Bey : Les Editions Sindbad : Un éditeur spécialisé sur le monde arabe. in : Le livre arabe en France. Op.cit., P96.

(٣) نشرت ما بين سنة ١٩٨٨ و سنة١٩٩١، أعمال نبيل نعوم. وفي سنة ١٩٩٢، أنشأت سلسلة "عوالم عربية".

على رأس قائمة دور النشر الفرنسية المهتمة بنشر الكتاب العربي المترجم إلى الفرنسية[١]. وهذا أمر قد تكون له انعكاسات إيجابية على الأدب العربي مستقبلا، إذا أخذنا بعين الاعتبار سعي هذه الدار الجاد إلى اكتساب مكانة خاصة داخل الحقل الثقافي الفرنسي -رغم شراسة المنافسة - بضمها لمجموعة من الدور المفلسة، ودخولها مجال التنافس على الجوائز التي كانت في السابق حكرا على الأعمال الصادرة عن الدور الفرنسية الكبيرة/العتيقة، وأهمها جائزة الكونغور[٢].

بهذا نخلص إلى أن أفق ترجمة روايات "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب" و"الغربة"، هو نفسه الأفق الذي تتدرج ضمنه ترجمة الروايات العربية المعاصرة بعد جائزة نوبل.

3.1.2.3 – Le Serpent à plumes.

إن ما ميز دار Le serpent à plumes [٣] طوال مسيرتها -التي واجهت فيها أزمة الافلاس[٤] - تصريحها بمناهضة المركزية الأوروبية/الأمريكية في مجال الإبداع، وتأكيدها في المقابل على أن الكتابة التخييلية -التي تساهم بفعالية في نظرها في التقريب بين الثقافات والشعوب من جهة، وفي تطوير المجتمعات من خلال التأثير في سياساتها وحيوات أفرادها من جهة أخرى- مجال يبدع فيه الكتاب ذوو المهارة والموهبة من كل بقاع العالم. وقد فسحت هذه الدار، نتيجة لذلك، المجال للأدب الفرنسي الفتي، إلى جانب انفتاحها على ما يسمى بالآداب الصغرى المنبثقة من بلدان وقارات مختلفة، واهتمامها المعروف بالكتابات الأدبية و الفكرية المغاربية والإفريقية باللغة الفرنسية[٥].

---

(١) يصدر عن دار سندباد Actes Sud ما يفوق ٢٥ عنوانا عربيا في السنة.

(٢) حصل الروائي لوران غودي (laurent Gaudé)، على جائزة الكونغور سنة ٢٠٠٤، عن روايته الصادرة في نفس السنة عن Actes Sud بعنوان: le Soleil des Scorta.

(٣) كانت في الأصل مجلة أنشئت سنة ١٩٨٨، وتطورت إلى دار نشر سنة ١٩٩٣، وهي تستمد اسمها من إله الخصب والخلق والإبداع الكولومبي Quetzalcoath .

(٤) ضمتها دار النشر Le Rocher يوم ١ مارس ٢٠٠٤، قبل أن تنضم بدورها إلى دار النشر "Privat" سنة ٢٠٠٥، التي تنضوي تحت لواء مجموعة Fabre..

(٥) نشرت هذه الدار لبنسالم حميش مجموعة من كتاباته الفكرية باللغة الفرنسية، من بينها :

- Le livre des fièvres et des sagesses.
- De la formation idéologique en Islam.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار التوجه العام لهذه الدار المتميزة، والمساهمة التي قدمتها وزارة الشؤون الثقافية المغربية من أجل نشر ترجمة "مجنون الحكم"، سنستنتج بأن أفق ترجمة هذه الرواية أفقان متكاملان : أفق مناهضة المركزية الأوروبية-الأمريكية، وأفق إثبات الذات.

٣,٢,١,٤ – Publisud.

تأسست دار النشر Publisud سنة ١٩٨١. وهي كما قد يوحي بذلك اسمها دار تهتم بثقافات الجنوب بوجه عام، وبكل ما له علاقة بالعرب والمسلمين بوجه خاص، سواء تعلق الأمر بالطبخ والموسيقى أم بكتب الإسلام والتصوف، أم بالأدب وضمنه الرواية. فرغم حداثة نشأتها، تعد هذه الدار من ضمن الدور المشهود لها اليوم في الحقل الفرنسي بالعمل الجاد من أجل التعريف بالكتاب العربي بواسطة الترجمة.

٣,٢,٢ – الدور المغربية.

عكاظ، إديف، الفنك، وإفريقيا الشرق[١]، أسماء لدور نشر ذات أهمية في الحقل الثقافي المغربي، تقوم -منذ أن ظهرت إلى الوجود في الثمانينيات من القرن العشرين- بدور لا يستهان به من أجل بعث الحياة في عالم القراءة ببلادنا من خلال نشر كتب بالعربية والفرنسية. وهي الى جانب ذلك، تساهم في تعريف الآخر بالإنتاج الأدبي والفكري المكتوب بالعربية، بواسطة تكفلها بنشر ترجمات نصوص عربية إلى الفرنسية.

لكن سلطة هذه الدور تظل محدودة جدا مقارنة بالسلطة التاريخية والمادية والثقافية التي تتوفر عليها دور النشر الفرنسية، فالمفاضلة التي قام بها إدريس الشرايبي في الستينيات من القرن العشرين بين دور النشر الفرنسية والمغربية ما تزال سارية المفعول إلى يومنا هذا، يعزز نتيجة هذه المفاضلة ما ذهب إليه س. حميش في بداية الألفية الثالثة من أن الدور المغربية – التي تحتاج إلى التمويل وإلى بلورة مشروع ثقافي واضح

---

(١) أما دار "ولادة" التي تكفلت بنشر ترجمة "عين الفرس"، فقد أغلقت أبوابها منذ زمن بسبب الإفلاس.

وعميق بخصوص الترجمة ونشر الكتاب ــ دور" قليلة الاشعاع والشأن والجدية، تتبدى لكثير من الكتاب كمقابر تدفن فيها أعمالهم حية أو في بداية عمرها"[١].

يدل على هذا الأمر، بالنسبة إلى الدور التي نحن بصدد دراستها، معدل إصداراتها الذي لا يتجاوز ٣٠٠٠ نسخة على أقصى تقدير، مع ندرة تكرار الطبعات، وضيق مجال توزيعها وانحصاره في الغالب داخل السوق المغربية، نتيجة المشاكل التي يطرحها تسويق الانتاج المغربي في تونس وفرنسا[٢] :

دار النشر	فضاء التوزيع
الفنك	السوق المغربية، و في حدود ضيقة تونس وفرنسا.
Actes Sud	فرنسا وبلجيكا وسويسرا وكندا (الكيبك) و لبنان والأسواق المغاربية والافريقية...

١ – انظر : D.Chraibi, Mauvaise querelle, in : Confluent, N°15, 1961, P689-692.، وكتاب حميش : الفرنكفونية ومأساة أدبنا الفرنسي، سلسلة المعرفة للجميع، ع٢٣، ٢٠٠٢، ص١٠٥.

٢ – استقينا هذه المعلومات من اني عزو (Annie Azzou)، مساعدة مديرة دار الفنك، إثر لقاء لنا معها بالبيضاء، صيف ٢٠٠٠.

خلاصـــــة :

تندرج الترجمات المدروسة ضمن آفاق متعددة، نجملها في الأفق العام لدار النشر فرانسوا ماسبيرو بالنسبة لترجمة "الخبز الحافي"، وأفق خزينة "المنبع" التابعة للكنيسة الكاثوليكية بالمغرب بالنسبة لترجمة "دفنا الماضي"، ثم أفق سنوات التسعينيات، التي شهدت حركة ترجمية مثيرة للانتباه من العربية إلى الفرنسية، بالنسبة لباقي الترجمات. غير أن اندراج ترجمة أغلب الروايات المغربية ضمن هذا الأفق الأخير، لايحيل على استفادة الإنتاج الروائي المغربي استفادة مباشرة من جائزة نوبل، بقدر ما يحيل على الجهود التي بذلتها الذات المغربية في سبيل اهتمام الآخر مترجما و ناشرا وقارئا بإنتاجها.

أما أهداف هذه الترجمات فتصب في الاتجاهات المتشعبة الآتية :

- **التعريف بالأدب المغربي الحديث وفتح آفاق مستقبلية له.**
- **إغناء المشهد الثقافي الفرنسي و الغربي بوجه عام، بإنتاج الآخر المتميز.**
- **محاربة المركزية الأوروبية والعمل من أجل لقاء الحضارات والثقافات.**

إنها أهداف طموحة، قاسمها المشترك محاولة خلق حوار ثقافي بين الضفتين. لكن الشروط المحيطة بعمليتي النشر والتوزيع تحد من إيجابية هذه الأهداف، فالذات التي تبذل وما تزال جهدا كبيرا لتأكيد قدرتها على الإبداع أمام الآخر، تجد نفسها أكبر مستهلك لإنتاجها المرسل إلى الغير، بسبب التأثير السلبي الذي يمارسه اختلال موازين القوى بين العالم الذي تنتمي إليه الذات والعالم الذي تتوجه إليه.

المبحث الثاني

خصائص النصوص بين الهاجس التجاري وركام الموروثات

١ - جغرافية المتخيل.

تختص دار النشر Actes Sud، استنادا إلى المتن المدروس، بتحديد "هوية" الروايات المترجمة[١]. ففي حين تكتفي دور النشر الأخرى، مغربية كانت أم فرنسية، بإخبار القارئ بأن الترجمة تمت من العربية، تضيف Actes Sud اسم البلد بين قوسين :

رواية مترجمة من العربية (المغرب) Roman traduit de l'arabe (Maroc)

ويرمي هذا التحديد، الذي تحظى به الروايات المغربية المترجمة ضمن الإنتاج الروائي العربي المترجم، إلى تخصيص الإبداع وتنبيه القارئ الأجنبي بالفرنسية إلى تنوع وتعدد الإنتاج الروائي العربي، تنوع وتعدد البلدان العربية. وبذلك يصبح الخطاب في حالة ترجمة الأدب المغربي : إن ما ستقرؤه أيها القارئ إبداع عربي، إلا أنه يحمل في طياته ما يجعل منه إبداعا مختلفا عن الإبداع المصري أو العراقي أو السوري مثلا.

إن كلمة المغرب التي تضعها دار النشر الفرنسية بين قوسين، تملك سلطة فتح أكثر من قوس في ذهن قارئ مختلف، فهي ستحثه مثلا على استحضار معلوماته عن المغرب والمغاربة، كما ستدفعه ولاشك إلى استرجاع قراءاته للإبداع المغربي المكتوب باللغة الفرنسية، مما سيؤثر حتما على عملية تلقيه للروايات المترجمة.

٢- العنوان.

لم تحظ الترجمة الفرنسية لرواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني سنة ١٩٨٥، بإقبال القارئ الفرنسي[٢] -رغم المقالات التقريظية التي رافقت صدورها- بسبب احتفاظ

(١) - تندرج ترجمات الروايات المغربية الصادرة عن دار Actes Sud، ضمن سلسلتي "عوالم عربية" (Mondes Arabes) وآداب عصرية (Littératures contemporaines). والجدير بالذكر أن تحديد Actes Sud لهوية الإبداع، لا يقتصر على الروايات المغربية المترجمة، بل يشمل جل الترجمات الصادرة عن هذه الدار.

(٢) وصل حجم خسارة دار لوسوي التي نشرت الترجمة، ١٨٠.٠٠٠ فرنك بعد عام واحد من تداولها في السوق. مما أدى بهذه الدار آنذاك إلى التخلي عن فكرة ترجمة رواية "كتاب التجليات" لنفس الكاتب، رغم إيمانها بقيمتها الفنية العالية.

المترجم بعنوان الرواية الأصلي، الذي لم يفلح في إغراء هذا القارئ الجاهل، في المجمل، بالأدب العربي الحديث(١). مما يعني، أن الوظيفة الإشهارية للعنوان تلعب دورا كبيرا في مجال تلقي النص المترجم، وأن أي تقصير في إيلاء هذه الوظيفة الأهمية التي تستحقها عند ترجمة الأدب العربي، قد يؤدي إلى تأخير اللقاء المنشود بين هذا الأدب والقارئ المستهدف، الذي تتحكم فيه إجمالا قوانين السوق فيماثل النص الأدبي بمنتوج عليه جذبه(٢).

لهذا يجب على المترجم من العربية، بذل جهد مضاعف حتى تمتزج الوظيفة المرجعية للعنوان بالوظيفة الإشهارية[٣]، بشكل يراعي اختلاف القارئ والعناصر المشكلة لأفق انتظاره من جهة، والثقافة التي ينبثق منها النص الأصلي من جهة أخرى.

لاحظنا ونحن نتأمل عناوين الترجمات المدروسة، أن عنوانا واحدا فقط هو الذي انزاح انزياحا دلاليا عن الأصل :

الأصل	الترجمة
مجنون الحكم	Calife de l'épouvante

في حين انزاح عنوانان آخران انزياحا نحويا :

الأصل	الترجمة
دفنا الماضي	Le passé enterré
الضوء الهارب	Lumière fuyante

انظر في هذا الشأن : - Michel chodkiewicz : Éditer la littérature arabe traduite, in Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en français. Op. cit., P 136.

(١) كان اسم الروائي ج.الغيطاني اسما مجهولا في الوسط الثقافي الفرنسي ساعة صدور الترجمة.

(٢) رولان بارط: التحليل النصي، ت. عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، ٢٠٠١، ص٨٢.

(٣) يستحسن أيضا تجنب تغيير العنوان عندما يتعلق الأمر بطبعة ثانية لنفس الترجمة. ويحضرنا في هذا السياق مثال ترجمة رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح إلى اللغة الفرنسية.فقد أدى اختلاف عنوان الطبعة الثانية للترجمة(Saison de la migration vers le nord)،عن عنوان الطبعة الأولى (Le Migrateur) إلى خلق بلبلة في أوساط المكلفين بتوزيع وبيع الرواية المترجمة، قبل القارئ نفسه.

وتميز العنوان الذي اقترحه الطاهر بن جلون لسيرة محمد شكري، بصياغة اقتصادية وأنيقة :

الأصل	الترجمة
من أجل الخبز وحده	Le pain nu

واستنادا إلى اندراج عنوان الترجمة ضمن أفقي الاختيار والانجاز، سنحاول في ما سيأتي الكشف عن دوافع تغيير عنوان الرواية الأصلية أو الاحتفاظ به في الترجمة، آخذين بعين الاعتبار، أثناء تأويلنا للعناوين المقترحة أو المحتفظ بها، الصور التي اختارتها دور النشر لأغلفة الترجمات[١].

١،٢ - إدماج الترجمة في الحقل الأدبي المستقبل: من أجل الخبز وحده/ Le pain nu

ظهرت الترجمة الفرنسية لسيرة محمد شكري، بعنوان مختلف ظاهريا عن العنوان الأصلي. فعوض العنوان الذي وضعه شكري لمخطوطته :"من أجل الخبز وحده"[٢]، والذي يقابلــه بالفرنسية: "Pour du pain seulement"، اقترح الطاهر بن جلون العنوان الآتي :"Le pain nu"، ويقابله بالعربية "الخبز الحافي". وقد تبنى شكري هذا العنوان المقترح في الطبعة العربية لسيرته، الصادرة بعد سنتين من صدور الترجمة الفرنسية، لما يمتاز به من أناقة واقتصاد في الصياغة مع الاحتفاظ بدلالة العنوان الأصلي.

وتجدر الإشارة إلى أن موضوعة "الخبز" التي تمثل قاسما مشتركا بين العنوانين الأصلي والمترجم، تعتبر موضوعة أساسيــة في سيرة شكري، بها يفتتح السارد الحكي قائلا: المجاعة في الريف. القحط والحرب.

---

(١) يذكر شارل غريفل مجموعة من العناصر التي تساعد العنوان على أداء وظائفه من بينها : طريقة الطباعة وحجم الكتاب ونوعية الورق واسم الناشر (وضعية دار النشر). وقد أضفنا إلى هذه العناصر صورة الغلاف، نظرا للأهمية التي تكتسيها في عملية التواصل بين القارئ والعمل المترجم. انظر:

- Charles Grivel : Production de l'intérêt romanesque, Mouton, 1973, PP 168-169.

(٢) احتفظت الترجمة الانجليزية لهذه السيرة بنفس العنوان : For bread alone.

ذات مساء لم أستطع أن أكف عن البكاء. الجوع يؤلمني(..) أمـي تقول لي بين لحظة وأخرى :

– أسكت. سنهاجر إلى طنجة، هناك خبز كثير. لن تبكي على الخبز عندما نبلغ طنجة.(الرواية، ص٥).

وبسبب غياب الخبز تنشأ العلاقة المعقدة بين البطل وأبيـه :

دخل أبي. وجدني أبكي على الخبز. أخذ يركلني ويلكمني (الرواية، ص٦).

وبسبب هذا الغياب أيضا يتشرد البطل بعد هجرة العائلة إلى طنجـة ويتعرض للإهانة، ثم يتعلم كيف يصمد ويقاوم، وفي لحظـة يـأس وغضب يشتم : " اللعنة على الخبز" (الرواية، ص١٠٩).

إن الخبز إذن هو نواة الحكي في السيرة الروائية المدروسة، إلا أن الأحداث إذ تنطلق منه لا لا تقتصر عليه، فسيرة شكري التي تعيد تشكيل مسيرة بطل متشرد حاول كسب خبز يومه بجميع الوسائل المتاحة لأمثاله من المتشردين، من سرقة وتهريب وعهارة وعمل مؤقت، تنتهي بتسليط الضوء على دور الإرادة في تغيير مسار الإنسان. فبفضل قوة إرادته انتقل شكري من مجرد باحث عن الخبز، وسط مستنقع كاد يقضي على آدميته، إلى باحث عن المعرفة من أجل غد أفضل :

– لا بد لي من أن أتعلم القراءة والكتابة ....(الرواية، ص ٢٤١)

وبهذا نستنتج أن عنوان سيرة شكري، يتضمن في العمق الإقـرار الآتي :

من أجل الخبز وحده حدث ما حدث، فلم يعد الـصراع بعـد ذلـك صراعا من أجل الخبز فحسب.

ومن الملاحظ أن العنوان الذي اقترحه المترجم : "Le pain nu"، أي الخبز العاري من كل غموس، يتضمن أيضا هذا الإقرار بحرفية وأناقة تفوق الأصل. غير أن العنوانين إذا كانا يحيلان معا على نفس الوظيفة المرجعية، فهما يعتمدان على عناصر مختلفة لأداء

الوظيفة الاشهارية. ففي حين يعتمد العنوان الأصلي على استدرار عاطفة القارئ، تسترعي انتباهنا في عنوان الترجمة عملية التناص التي تقرب المسافة بين النص المغربي والقارئ الفرنسي تحديدا. إذ سيذكر عنوان الترجمة، ولا شك، قاعدة عريضة من القراء الفرنسيين بالرواية الفرنسية الناجحة "Le pain noir"(١) (الخبز الأسود) للكاتب كلانسيي جورج إيمانويل (Clancier Georges Emmanuel)، وهي رواية تؤرخ لمعاناة الفلاح الفرنسي في وسط فرنسا قبل أن يصل إلى ما وصل إليه اليوم.

ومن شأن استبدال الوحدة المعجمية "Noir" ب"Nu"، المسنود بعبارة **"سيرة ذاتية مترجمة من العربية من قبل الطاهر بن جلون"**، أن يخلق لدى قارئ الترجمة أفق انتظار جديد.

تساعد هذا الأفق على التشكل، صورة غلاف الترجمة(٢)، التي تعكس بؤس مراهق حاد النظرة يرتدي جلبابا ممزقا، ويمسك عقب سيجارة بيده، وسط فضاء مقفر.

٢,٢- الخلفية الإيديولوجية : دفنا الماضي/ Le passé Enterré

كنا نتوقع- استنادا إلى الوظيفة المرجعية للعنوان- أن تطالعنا ترجمة فرانسيس كوان لدفنا الماضي بعنوان مختلف عن العنوان الأصلي الذي يدل على عكس ما يوحي به، إلا أن العنوان الذي اقترحه هذا المترجم لا يحيد عن الدلالة الظاهرة للأصل. حيث اقترح كوان مقابلا ل "دفنا الماضي" (Nous avons enterré le passé)، العنوان الآتي: "Le passé enterré"(٣) و يقابله بالعربية " الماضي المدفون".

يرتكز عنوان رواية "دفنا الماضي" على نظرة خاصة لمفهوم الزمن. ففي الفصل السادس والثلاثين من الرواية، يتطرق السارد لأول مرة لمفهوم الزمن مجسدا في العلاقة الثنائية: ماض/مستقبل، التي تحولت مع تقدم السرد إلى علاقة تضاد بين ماض انتهى

(١) صدرت هذه الرواية، التي تندرج ضمن "أدب الضاحية" Littérature de province، سنة ١٩٥٦-١٩٥٧، عن دار النشر روبير لافون (R. Laffont)، وحصلت على جائزة الأدب الكبرى من الأكاديمية الفرنسية.

(٢) انظر بالنسبة لجميع الصور المدروسة ،الملحق الخاص بأغلفة الترجمات في أخر الكتاب .

(٣)تستجيب صياغة عنوان هذه الترجمة لنمط العنونة السائد عند جل الروائيين العالميين، فالعنوان في الغالب جملة اسمية قصيرة. انظر في هذا الشأن : Maurice Delacroix, Fernand Hallyn -
Introduction aux études littéraires(méthodes du texte). Ed. Duclot. 1984. P208.

ومات ومستقبل مجهول آت. فالبطل عبد الرحمن يرفض أن يحدث صديقه عبد العزيز عن تجربته في السجن، معللا ذلك بكون البلاد التي تجتاز محنة الاستعمار تحتاج إلى التفكير في المستقبل، وليس إلى سرد أحداث تجربة منصرمة :

ذلك ماض انتهى (...) أحر بنا أن نعيش كل وقتنا في الأمل، في المستقبل، فيما سنقوم به لا في ما قمنا بـه. (الروايـة، ص ٣٠٤).

إلا أن نظرة عبد الرحمن الخاصة إلى الماضي والمستقبل، ما تلبث أن تتحول إلى فلسفة زمنية مفصولة عن السياق، حينما يتبناها عبد العزيز مؤكدا :" معك حق، يجب أن نفكر في المستقبل ... الماضي طويناه.. دفناه" (الرواية، ص ٣٠٤).

وبهذا يحق للقارئ أن يتساءل وهو يتأمل صيغة المطلق التي يتحدث بها عبد العزيز عن الماضي :

أي ماض هذا الذي مات ودفن وانطوى، بعد أن أعد الشعب للمستقبل؟

يكتشف القارئ، وهو يتابع قراءة الفصل المذكور بحثا عن الإجابة، بأن مفهوم الزمن يعود ليرتبط ثانية بحالة عبد الرحمن النفسية وبظرف السجـن مع التركيـز هذه المرة على مناقشة العلاقـة الثلاثيـة: ماض/حاضر/مستقبل. فقد تبنى عبد الرحمـن الفكـرة القائلة، بوجـود زمنين لا ثالـث لهمـا هما الماضي المنتهي والمستقبل[1]، من منطلق ذاتي محض وليس من منطلق الاقتناع التام بالفكرة. فلأن حاضر السجن مؤلم وحزين وجب إلغاؤه، أي عدم التفكير فيه باستحضار عملية انصرامه :

"كان حاضره كله آلاما وأحزانا، وحجرا على حريتـه وكبتـا للنبضات التي تهتز بها دماؤه. و تعلـم أن يجعـل مـن الحاضـر ماضيا". (الرواية، ص٣٠٥).

أما المستقبل، الذي يمثله في الرواية الحصول على الاستقلال، فقد جعلت منه أحلام وأماني عبد الرحمن زمنا مختلفا، حافلا بالنصر والحرية والتطور.

---

(١) نحيل هينا على قولة نيكولا بوالو (N.Boileau): اللحظة التي أتحدث فيها ابتعدت عني.

ركز فكره في المستقبل، فأصـــبح لا يحـــس إلا بالمـــستقبل.
(الرواية، ص ٣٠٥)

بعد الإعلان عن الاستقلال، أصبح المستقبل – الذي كان يعد إلى عهد قريب زمنا مثاليا- حاضرا يرزح تحت وطأة الماضي البعيد والقريب. مما أدى بالضرورة إلى إعادة النظر في كون الماضي زمنا منتهيا :

"انبعث خيال عبد العزيز وصوته يهمس في أذن عبد الـــرحمن:
لا .. لم ندفن بعد الماضي..؟ "(الرواية، ص٤٠٨).

نلاحظ إذن أن نهاية السرد، أفضت إلى عنوان مغاير للعنوان الذي اختاره المؤلف للرواية، فعوض "الماضي المدفون" يجد القارئ نفسه أمام "الماضي الذي لم يدفن"[١]. واستنادا إلى كذب إعلان الرواية، وإلى عدم تحقق الحسم الذي يوحي به في السرد، نستنتج أن عنوان رواية "دفنا الماضي" عنوان ملتبس بإمكاننا إضافته إلى سلسلة العناوين التي تخلق انتظارا معينا لدى القارئ ولا تفي بتحقيقه، أي إلى سلسلة العناوين التي تترك المجال لقارئها لكي يوظف في حقها سلطة المحاسبة التي تعود إليه. ويحدونا الإعتقاد أن التباس عنوان هذه الرواية يشكل سببا من أسباب نجاحها في العالم العربي، ما دام يفسح المجال لتشغيل المخيلة وطرح أسئلة من قبيل: أي ماض هذا الذي دفن؟ ومتى؟ وكيف؟ وهي أسئلة كفيلة بأن تخلق حالة اهتمام لدى القارئ، تدفعه إلى اقتناء الكتاب وقراءته بحثا عن إجابات محتملة[٢].

وبما أن الأسئلة التي يثيرها العنوان الأصلي ترتبط أشد الارتباط بوضعية القارئ العربي الذي تكبله قيود الرجعية من جهة، وقيود الاستلاب والتبعية الاقتصادية من جهة أخرى. نتساءل عن سر احتفاظ المترجم به وهو يتوجه إلى قارئ مختلف ؟ أنرد هذا الأمر إلى مجاراته للأصل؟ أم إلى تجاهله للنتيجة التي أسفرت عنها نهاية السرد، خدمة لإيديولوجية معينة؟

---

(١) انظر رواية ع. غلاب لم ندفن الماضي (٢٠٠٦)، والتي سبقتها إلى الظهور روايات مؤكدة لهذا الطرح من خلال الموضوعات التي تناولتها.
(٢) انظر في هذا الشأن: Charles Grivel. Op.cit., P172 -

سرعان ما استبعدنا الاحتمال الأول، حينما اطلعنا على قراءة كوان الخاصة لعنوان الرواية. فهذا العنوان يدل في نظره على أن غلابا - الكاتب الملتزم - اختار بعزيمة العصرية في جميع الأوضاع والحالات، لا عن تقليد ولا عن رغبة سطحية في التجديد، بل لأن الماضي الذي ندفنه مرتبط بجمودية المجتمع وتحجره وبرفض التطور الذي يقود إلى رفض الحياة(١).

وإذا قارنا بين تركيز كوان - في هذه القراءة التي لا تأخذ بعين الاعتبار خطاب الرواية- على دفن جمودية المجتمع وتحجره والاحتفاء بالتطور أي بالحياة، وصمته في المقابل عن الواقع المعقد الذي أصبح واقع المجتمع المغربي زمن الاستعمار وبعد الاستقلال -أي واقع التبعية والاستلاب الذي أثر في مسار الرواية، إلى جانب واقع الرجعية، فانتهت إلى عدم دفن الماضي- سنستنتج بأن كوان يضيء إيجابيات الاستعمار الفرنسي المتمثلة هاهنا في إدخال المغرب إلى الأزمنة الحديثة، ويغض الطرف عن وحشيته التي تعكس الوجه البربري للحداثة(٢). يدعم هذا الاستنتاج، اعتبارالمترجم رواية دفنا الماضي مجرد انعكاس لفترة تطور وانفتاح عاشها المغرب"(٣).

وبما أن عملية العنونة عملية تضم بالإضافة إلى المترجم، الناشر والمكلفين بالقراءة٤، فإن مسؤولية اختيار عنوان مناسب لترجمة "دفنا الماضي" تقع أيضا على العاملين المذكورين أعلاه، كما تقع على المؤلف الذي لجأ إليه المترجم لإضاءة بعض الوقائع التاريخية، فصرح أن له به ثقة كاملة(٥).

هل نلتمس عذرا لكل هؤلاء، في جهلهم بنوايا المترجم التي لم يفصح عنها إلا بعد صدور الترجمة؟ أم نرجع ذلك، وهذا هو الأرجح، إلى عدم إيلائهم عملية الترجمة الأهمية التي تستحقها، اذ لا يكفي أن نعمل على انتقال النصوص المغربية إلى لغة الآخر، إن ما يهم بالفعل هو كيف تمر؟

---

(١) فرانسيس كوان، الحياة في رواية "دفنا الماضي" هي المستقبل والتقدم، م.س.، ص ٢.

(٢) حيث يختلط في الحداثة هم المعرفة والتحرر باستراتيجيات السيطرة والاخضاع.(محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة. دار توبقال للنشر. ط .١ ٢٠٠٠ ،ص ٨).

(٣) فرانسيس كوان ، ص ٢.

(٤) - Gérard Genette : Seuils, Op. Cit., P71.

(٥) حسب ما أخبرنا به ف.كوان.

ماذا عن الصورتين اللتـــين اختارتهمـــا عكـــاظ و PubliSud لغلافي الترجمة ؟.

تتكون الصورة التي اختارتها دار عكاظ لغلاف الترجمة من باب أحد الأسوار القديمة، الذي يتراءى من خلاله فاس البالي تعلوه سماء زرقاء ولا يحده الأفق، في حين تتكون الصورة التي اختارتها دار Publisud من باب خشبي عتيق. وإذ تستجيب هاتان الصورتان، اللتان تحيلان على بعض خصائص المسرح الذي تجري فيه أحداث رواية "دفنا الماضي"، لأفق انتظار القارئ الأجنبي الذي تسحره بقايا الحضارات العتيقة، تؤكدان في ذات الوقت عدم دفن الماضي!

٣,٢ - الخلفية الجمالية: لعبة النسيان / Le jeu de l'oubli

اقترح أغلب النقاد المغاربة الذين تناولوا بالدرس رواية "لعبة النسيان" استبدال عنوانها ب "لعبة التذكر"، ما دامت "الرواية السيرة" تتمحور في نظرهم حول اشتغال الذاكرة. وتعتبر الكلمات المشتقة من التذكر من بين أهم الكلمات المفاتيح في هذه الرواية بالفعل، فهي تتخلل سرود كل الرواة بدون استثناء، وعلى رأسهم راوي الرواة الذي يؤكد في بدايات الحكي سلطـــة التذكر في "لعبة النسيان" من خلال تساؤله :"هل هناك خيط ممتد حقا وسط هذه **التذكرات** والمشاهدات التي أنيط بي أن أوجه دفة سردها وتوزيعها على الرواة الذين جعلوا رهن إشارتي ؟". (الرواية، ص٥٣)

إلا أن راوي الرواة ما يفتأ أن يعترف بعد ذلك بمحدودية الذاكرة في الحوارات التي تجري بينه وبين المؤلف. مما يقلص المسافة بين التذكر والنسيان، ويؤدي إلى نشوء علاقة متشابكة الأبعاد بينهما. ففي حين يشمل التذكر النسيان بفعل البياضات والإلغاءات اللاواعية التي تتخلل الذاكرة، يتحول النسيان بدوره إلى لعبة محورها الذاكرة :

> **لماذا تريد أن تفتح بابا لن يأتيك منـــه إلا الوجـــع وصـــداع الرأس، مع أنك تريد الكتابة عن لعبة النسيان وطرائق تحاشي مـــا يؤلم النفس ؟(الرواية، ص ١٣٣).**

إن توظيف كلمة "لعبة" بدل "فعل" في "لعبة النسيان"، يفيد ولا شك أن النسيان وجه من أوجه التذكر، وأن لعبة النسيان هي نفسها لعبة الخفاء والتجلي، لعبة الإنسان الذي "ما

سمي(...) إنسانا إلا لنسيانه"(الرواية، ص١٤٦). وبما أن السؤال يبقى واردا : كان ينسى أم يتناسى؟ (الرواية، ص١٤٦)، فإن العنوانين معا: "لعبة النسيان" و"لعبة التذكر" يحيلان ضمنيا على بعضهما البعض، ويؤديان نتيجة لذلك نفس الوظيفة المرجعية. غير أن العنوان الذي وضعه المؤلف ("لعبة النسيان") يستجيب لمتطلبات الوظيفة الإشهارية أكثر من العنوان البديل ("لعبة التذكر")، وتقتضي هذه الوظيفة من بين ما تقتضيه جذب القارئ ومراودته عن نفسه بواسطة سحر اللغة[1].

نخلص إلى أن م.برادة اعتمد على جمالية اللغة لشد انتباه القارئ الذي يعتبر النسيان نعمة يسعى إلى اكتسابها بكل قوته. ولأن جوهر الإنسان هو ذاته في كل زمان ومكان، فإن من شأن احتفاظ الترجمة بنفس العنوان البراق: Le jeu de L'oubli، أن يجلب أيضا القارئ الأجنبي، الذي سيحاول بدون شك الربط بين عنوان الترجمة، وصورة الإنسان المغربي بالزي الوطني التي تتصدر غلاف الترجمة[2]، مخاطبة فيه عشقه للأجواء الغرائبية.

٤,٢- الخلفية الحضارية: بيضة الديك/ L'œuf du coq

سيظن القارئ، الذي يقرأ لأول مرة عنوان رواية "بيضة الديك"، بأنه أمام رواية عجائبية. إلا أن أفق الانتظار الذي يخلقه العنوان، ما يلبث أن يتكسر عند قراءة أول جملة سردية في الرواية. يقول السارد :

> **أحيانا لا أدري كيف يدفع ثمن هذه الغرفة في نهاية الشهر، أونهاية الشهرين. كثيرا ما دفعت "غنو" عنا (الرواية، ص٧).**

كيف يبيض الديك إذن في رواية واقعية ؟

وظف محمد زفزاف الاعتقاد الشعبي العربي، الذي يقول إن الديك لا يبيض إلا مرة واحدة في حياته[3]، لدلالته العميقة وقدرته على ترجمة أبعاد الرواية. و إذا كان

- Gérard Vigner: Une unité discursive restreinte: le titre (caractérisation et apprentissage).(١) le Français dans le monde. Hachette. Octobre. 1980. P60.

(٢) احتفظت الطبعة المغربية للترجمة بنفس الصورة التي اختارتها دار Actes-Sud.

(٣) يرمز به للأشياء النادرة أو القليلة الحدوث. فعندما يبالغ شخص بوضع العراقيل أمام تنفيذ أمر من الأمور يقول له الأخر "لا تجعله كبيضة الديك". يقول بشار بن برد مخاطبا حبيبته :

قد زرتنا مرة في الجهر واحدة   ثني ولا تجعليها بيضة الديك

انظر وليد صالح الخليفة: معضلات الترجمة الأدبية بين العربية والإسبانية، ترجمان،مجلد ٥، ع٢، ١٩٩٦، ص٤٤.

زفزاف قد انزاح في روايته عن هذا الاعتقاد بجعل الديك يبيض أكثر من مرة، فإن عملية الانزياح لا تمس الجوهر، وتظل مجرد عملية شكلية تؤكد الاعتقاد ولا تنفيه:

في "باب التي وجدت ما أرادت"، تحكي "الحاجة" عن علاقتها بصاحب البار العجوز الذي كانت تشتغل عنده، وتشبه الحظ الذي جعله يقترح عليها الزواج، وهو الرجل الشاذ جنسيا والمقطوع من شجرة، بالديك الذي استطاعت هي أن تمنحه القدرة على أن يبيض مؤكدة بأن "الديك لا يبيض إلا مرة واحدة كاذبة في الحياة"(الرواية، ص٢٤).

إلا أن الساردة، تتخلى عن تأكيدها عندما يموت العجوز وترث البار، فتخبر القارئ بأن الديك يبيض مرتين، مشوشة بذلك أفكاره. وتتضاعف حيرة القارئ عندما يعلم بالبيضتين الفاسدتين، وبالكتكوتين اللذين توفيا في المهد (الرواية، ص٢٤). غير أن هذه الحيرة ما تلبث أن تتبدد حينما يتأمل القارئ النتيجة، فسواء باض الديك مرة واحدة أم مرتين فإنه يبيض كذبا.

نخلص إذن، إلى أن عنوان رواية "بيضة الديك" عنوان يعكس في العمق تعقد علاقات الشخصيات بعضها ببعض، وبالحياة إجمالا. حيث تعتمد شخصيات هذه الرواية من أجل تغيير مسارات حيواتها البائسة على حدوث معجزة تشبه "معجزة أن يبيض الديك". ولهذا نعتبر هذا العنوان استعارة ذات أبعاد متعددة، فهي "بقدر ماتكشف عن استحالة التحقق (الديك لا يلد)، ثم (الديك لا يضع بيضا) بالإضافة إلى الغرابة والتندر والعجز، بقدر ماتقنن أيضا لعبة الصدفة وتحول دون الرغبة[١]".

وبما أن هذه الاستعارة، تندرج ضمن الاستعارات التي ترتبط أشد الارتباط بالمحيط الثقافي الذي أفرزها، فإن مجاراة المترجم للعنوان الأصلي في الترجمة "L'œuf du coq"، تكشف عن عدم إلمامه بخصائص النسق الهدف، مما يتناقض و سعيه -حسب تصريحه- إلى التواصل مع القارئ الفرنسي الذي تتوجه إليه ترجمته قبل غيره من القراء الأجانب[٢].

(١) بشير القمري: في انفتاح النص والقراءة (دراسات ومقاربات)، قافلة، ط١، ٢٠٠٠، ص٦٠.

(٢) صرح لنا أفولوس، بأن القارئ الفرنسي يأتي في مقدمة القراء الذين تتوجه إليهم ترجمته (لقاء الرباط، صيف ٢٠٠١).

إن القارئ الفرنسي، الذي يحتل الديك مكانة هامة في ثقافته باعتباره أحد رموز الأمة الفرنسية، ستنتابه الحيرة ولا شك وهو يقرأ أويسمع عن الديك الذي يبيض. إلا أن هذه الحيرة ليست في صالح الرواية المترجمة، لأنها ستدفع بالقارئ المستهدف إلى وضع هذه الرواية في خانة الأدب العجائبي المهمش في النسق الثقافي الفرنسي. فمن المعلوم أن الأدب العجائبي يعيش اليوم وضعية القريب الفقير في فرنسا[1]، بسبب عدم تقدير المؤسسة الثقافية الرسمية له، حيث لا يحظى باهتمام المثقفين العقلانيين ودور النشر الفرنسية الكبيرة[2]، وبهذا نادرا ما ينتج الكتاب الفرنسيون هذا النوع من الأدب اليوم[3] بخلاف ما كان عليه الأمر نسبيا في القرن التاسع عشر مع موبسان وبلزاك وشارل نوديي.

ومن نافلة القول التنبيه، إلى أن إقبال الجمهور الفرنسي الكبير اليوم على الأدب العجائبي المترجم، وبوجه خاص أعمال ستيفن كينغ (Stephen King)، إقبال يكرس هامشية هذا الأدب بتصنيفه ضمن الأدب الشعبي الذي يعد رسميا أدبا من الدرجة الثانية.

وتكمن المفارقة في أن ترجمة أفولوس التي لم تأخذ بعين الاعتبار عقلانية القارئ الفرنسي المثقف، ولم تنتج عنوانا يضمن له تلاؤم الرواية مع ذوقه واحتياجاته دون أن يؤدي ذلك إلى الضرر بالثقافة المرسلة، لم تستطع في المقابل جذب اهتمام الجمهور الكبير كما يدل على ذلك ضعف حجم مبيعات الرواية في فرنسا مقارنة بحجم مبيعاتها في المغرب[4].

وإننا لنستغرب حقا عدم تدخل دار "الفنك"، التي توظف عناصر فرنسية، من أجل مساعدة المترجم على اختيار عنوان يراعي مخاطبة الترجمة لقارئ مختلف. كما أننا نقف حائرين أمام الصورة التي اختارتها هذه الدار لغلاف الترجمة (بذلة رسمية وربطة عنق)، فهي بالإضافة إلى عدم ترجمتها لأبعاد النص، لا تتميز بإثارة خاصة و لا تمثل عاملا

---

(١) انظر : - Joël Schmeidt : Eclatements du roman français, in Roman Français contemporain, ADPF-Publications, 1997, P139.

- Jean-Baptiste Boranian: Panorama de la littérature de langue française, Ed. La Renaissance du livre, P299

- Marcel Schneider : Histoire de la littérature fantastique en France, Fayard, 1985.

(٢) من أجل فهم مسار تطور الأدب الفرنسي، يجب الاطلاع على كتاب "خطاب المنهج" (Le discours de la méthode) لديكارت.

(٣) أغلب الكتاب الذين ينتجون الأدب العجائبي بفرنسا من أصول جرمانية.

(٤) كما أخبرتنا بذلك مساعدة مديرة دار الفنك، السيدة أني عزو .

مساعدا على اجتذاب القارئ. مما يؤكد بوجه عام فوضى النشر في المغرب، حيث غياب لجان مهمتها الأساس التمحيص قبل نشر الكتاب وتداوله.

٥,٢ - مرجعية النص.

١,٥,٢- الضوء الهارب Lumière Fuyante.

بخلاف رواية "لعبة النسيان"، تبدو رواية "الضوء الهارب" مهددة بفقدان جواز مرور جوهرها إلى القارئ، لوتم الاهتداء إلى عنوان أخر غير "الضوء الهارب". فموضوعة "هروب الضوء" تشكل البؤرة التخييلية للرواية والخلفية الأساسية للحكي[١] :

> **"الجــري وراء الضوء الهارب عملية تنضــح بالعذاب، لكنها ترشح بالمتعــة وإغراءات السراب..أين منهــا عمليــة البحــث الجدباء عن كلمات تستحضر بعض ما تدخره المشاعر؟"(الروايــة، ص١٩٨).**

لهذا نعتبر احتفاظ كاترين شاريو بنفس العنوان في الترجمة : "Lumière fuyante"، اقتناعا منها بتكامل وظائفه وبقدرة شاعريته على فرض الرواية المترجمــة فــي ســوق المبيعات[٢]. وهذا ما حصل بالفعل، إذ حظيت ترجمة "الضوء الهارب شأنها شأن ترجمة "لعبة النسيان"، بإقبال القارئ الفرنسي والأجنبي الناطق بالفرنسية بوجه عام[٣].

---

(١) تمثل لحظة هروب الضوء بداية افتتاح الحكي في "الضوء الهارب"، يقول السارد: "صوت المؤذن ما يزال يعلن غروب شمس هذا اليوم، وهو منجذب نحو فكرة غائمة قرأها أو سمعها، عن شيء ما، يتولد بين عشوة المساء وعتمة الليل. أين و متى ؟ في مثل هذه الساعة دائما تشحن نفسه بأحاسيس غامضة، بكتلة من الهواجس، يبدأ ينساق وراء كل ما يعن له، تزحمه التذكرات والمشاهد، يقفز ذهنه من منطقة لأخرى بحثا عن محطة يستقر عندها..." (الروايــة، ص١١-١٢)

وينتهي السرد في هذه الرواية أيضا، بالتفكير في الهروب والضوء: "من منا لا يهرب من شيء ؟ أعود هاربا من كلمات هذه المذكرات إلى الخطوط والألوان، معرضا عن وهم تسجيل وتشخيص ما عشته، مكتفيا بترديد: ما مضى فات، ويبقى لي الضوء واللون ثم الفضاء الذي أحلم به من خلالهما.."(الرواية، ص١٩٨).

(٢) لا نستبعد هنا تأثير المؤلف الذي شارك في الترجمة.

(٣) هذا ما أخبرتنا به موظفة فرنسية بمعهد العالم العربي، وزكته الموظفة المكلفة بالملفات الصحفية بدار النشر Sindbad/ Actes Sud (باريس، شهر أبريل من سنة ٢٠٠٠).

وتترجم صورة الغلاف التي وضعتها دارا النشر الفرنسية والمغربية، (فنان يخلط الأصباغ داخل مرسمه)، حرص الدارين على إبراز الخلفية التشكيلية للرواية، مما يعزز السمة الجمالية للعنوان.

٢,٥,٢ - الغربة L'Exil.

لا تشكل "الغربة" كلمة من الكلمات المفاتيح في رواية "الغربة" لعبد الله العروي، ومن بين الجمل السردية التي تشتمل بشكل صريح على كلمة "الغربة"، الجملة التي يخاطب فيها عمر مارية قائلا: "لماذا ذهبت.. لماذا.. وإلى متى البقاء في الغربة .. ارجعي من فضلـــك.. غدا أحجز لك بطاقـــة.." (الرواية، ص١٠٨).

إن التعبير عن "الغربة" بصفتها إحساسا ونمط وجود، يتخذ في الرواية أشكالا متعددة تترجم أبعاد الغربة المتشابكة في النص، فبالإضافة إلى كلمة "غربة" نجد كلمتي "هجرة" (الرواية، ص٢٦) و"لجوء" (الرواية، ص١٤)، ناهيك عن كلمتي الانعزال والوحدة اللتين وظفهما السارد في قوله :

> **..الإيـــمان الذي يحمـــي من الحكم القاســـي، من عقـــاب الوحـــدة والانعـــزال (الرواية، ص٢١).**

وهذا يعني أن كلمة "الغربة" التي تعبـــر في الغالـــب عن البعـــد والنـــزوح عن الوطـــن، تحيل أيضا في روايـــة العروي على الإحساس بالوحدة وفتور المشاعر واختـــلاف الآراء والتوجهات داخل نفس الفضـــاء.

إن الغربة في هذه الرواية، غربة المغترب في الديار الفرنسية وغربة العائد منها إلى أرض الوطن، هي غربة المواطن المستعمَر وغربة المواطن إبان الاستقلال، وهي أيضا غربة المثقف والمناضل الصادق. إنها غربة إدريس عن مارية، وغربة شعيب عن زوجه، وغربة المولى شعيب وعائشة البحرية اللذان فرق بينهما القدر في الأسطورة.

ويعكس احتفاظ شاريو بنفس العنوان في الترجمة L'exil، تركيزها على وظيفته المرجعية بالأساس. إلا أن الإيحاء السياسي للعنوان مقترنا باسم كاتب مغربي من وزن

العروي، يجعلنا لا نستبعد احتمال رهان المترجمة على تأثير هذا الإيحاء في القارئ الغربي الذي يثير فضوله، كما أسلفنا، كل ما له علاقة بالسياسة العربية وبوضع المواطن في البلاد العربية.

أما صورة الغلاف، التي تتكون عناصرها من باب عتيق يحاذيه سور قديم تنبت على جنباته أغصان مورقة في غير عناية، فتترجم، بالنسبة لنا، الوحشة التي تخلفها قراءة عنوان الرواية في نفس القارئ.

٣,٥,٢ - عين الفرس L'œil de la jument.

إذا كان عنوان رواية "عين الفرس" لا يفاجئ القارئ العربي بصفته تركيبا لغويا، فإنه يثير تساؤله بصفته عنوانا لرواية بل وبصفته موضوعا لها[1]. ومن شأن التباس العلامة في العنوان أن يؤجج فضول هذا القارئ، مما سيؤدي به ولا شك إلى البحث في النص الروائي عن مسوغات اختيار اسم حيوان يقع على الذكر كما يقع على الأنثى: لماذا "عين الفرس" وليس "عين الحصان" مثلا أو"عين الحِجْر" ؟

في هذا السياق، نرى أن قراءة واحدة للرواية كفيلة بوضع القارئ أمام الحقيقة الآتية: "عين الفرس" ليس عنوانا دالا على بعض أبعاد النص فحسب، وإنما هو عنصر يترجم جوهر الكتابة الروائية عند الميلودي شغموم، ويتمثل هذا الجوهر في تواشج المتخيل بامتداداته الأسطورية مع متغيرات الواقع[2]:

يتم تقديم "عين الفرس" في بداية النص باعتبارها مكبر صوت، يقول السارد: "وجيء بكبير المهندسين، وهوروسي عظيم الخلقة، فوضع أمامي **جهازا صغيرا يشبه رأس فرس بعين واحدة**، فقال الأميرال :

> - الآن يمكنك أن تحكي بدون عناء، تأكد من أن صوتك سيصل، بدون أدنى إزعاج، إلى كل أنحاء الامارة بفضل عين الفرس هذه ! (الرواية، ص٩).

---

(١) أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ١٩٩٣، ص١١٠.
(٢) نفسه، ص ١١٤.

ومع أن السارد يسخر في قرارة نفسه من هذا التوظيف العجيب للتكنولوجيا، سيحكي بعد ذلك عبر جهاز "عين الفرس" عن "عين الفرس"، أي أنه سيحكي حكاية وقعت في مكان اسمه "عين الفرس"، منبها مجلس الأمير منذ البداية إلى عدم الخلط بين الحكاية والواقع.

لكن الحكاية التي انبثقت من خيال راو تعب من الحكي تحت الطلب، ما لبثت أن تحولت إلى مصدر تعذيب لراويها، عندما أصر الأمير وحاشيته على الخلط بين الحكاية والواقع متجاهلين بذلك تنبيه الراوي. وهكذا أصبح السؤال المحوري : أين توجد عين الفرس ؟

أكد الراوي في البداية أن "عين الفرس " لا توجد في أي مكان :" إنه في كل الدنيا لا يوجد مكان بهذا الاسم" (الرواية، ص ٣٨). وحينما حاصره كبير المؤنسين بالأسئلة أجاب بأنها توجد "في رأس الفرس، الحيوان الذي اسمه الفرس!" (الرواية، ص٣٨)، وكذا "في بيت الأمير، هي الآلة الصغيرة التي في بيت الأمير!" (ص٣٨). أما عندما أخبر بأنها "اسم سري لإحدى المدن الشاطئية بالامارة!" (ص٣٩)، فقد هلل فرحا لكون حكايته تندرج ضمن الحكايات التي تفوق التاريخ الذي يكتبه المؤرخون دقة وشمولية. (ص٣٩).

ويعتبر هذا النوع من التعتيم، حائلا دون ربط القارئ المغربي، والقارئ العربي بوجه عام، بين أحداث الرواية والواقع المغربي ربطا آليا. فتوظيف الألقاب المغربية في الرواية (الطاهر المعزة، والمهدي السلوقي، وحميد ولد العوجة، ومبارك بوركبة...) قد يؤدي بالقارئ إلى الخلط بين أحداث الرواية وما يجري في الواقع المغربي، أي إلى المطابقة بين "عين الفرس" و"عين عودة". في حين أن الرواية إذ "تتحدث عن الخرافي وتتغيى الواقعي"[1]، تفعل ذلك وهي تنظر إلى الواقع في تعدده وزئبقيته وغموضه ولا يقينه، أي بالتركيز على جوهره الإنساني بعيدا عن نظرية الانعكاس :

> **الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية (..) وقائع حدثت سنة ٢٠٨١، بإحدى الإمارات الكئيبة. في هذه السنة بالضبط تحول ما كان يسمى من طرف بعض المؤرخين الحاليين "بـــالوطن**

(١) أحمد اليبوري، م.س.، ص ١٢٣.

الكئيب" إلى إمارات كثيرة، انهارت "دول" وتحولت "بلدان" عظيمة إلى إمارات بديلة، كما هي حال العمران الذي يصنعه الإنسان. (الرواية، ص ٥)

أمام هذه الإمكانات التي تتيحها اللغة الفرنسية، لنقل دلالة العنوان الأصلي :

Source du cheval

L'œil du cheval

Source de la jument

L'œil de la jument

اختار كوان الإمكانية الأخيرة، وفي هذا الاختيار ما يترجم سبره لأغوار النص وإحاطته بأبعاد العنوان، وحرصه بالتالي على إعادة إنتاج اللعب اللغوي الذي يمتاز به الأصل، يؤكد هذا الحرص، الهامش الذي وضعه في الصفحة ٢٤ من الترجمة لشرح معنى "عين الفرس":

> Ain-el-Faras : œil-de-jument. Encore un jeu de mots, entre le micro qui évoque un œil de jument et un toponyme. En effet, de nombreux noms de localités au Maroc contiennent le mot « ain », qui signifie à la fois œil et Source : Ain-el-Aouda (Source de la jument-aouda signifie aussi jument), Ain-Sebaâ (Source du lion), etc.. Dans cette traduction, nous employons la trascription Ain-el-Faras quand l'expression désigne une localité.

بهذا نخلص ، إلى أن كوان اعتمد بدوره على التباس العلامة للتواصل مع قارئ مختلف. فعنوان الترجمة كفيل بإثارة الأسئلة حول علاقته بموضوع الرواية[١]، شأنه في ذلك شأن العنوان الأصلي، دون أن يوحي بانتماء الرواية إلى الأدب العجائبي.

---

(١) لا يقدم غلاف أخضر اللون بدون صورة أي عون للقارئ في هذا السياق .

٤,٥,٢ – مجنون الحكم/ Calife de l'épouvante

يحيل العنوان الذي وضعه بنسالم حميش لرواية "مجنون الحكم"، القارئ العربي على حكاية قيس وليلى المتجذرة في الذاكرة الثقافية العربية. ويفيد هذا التناص المؤسس على موضوعة الجنون (مجنون الحكم/مجنون ليلى)، (يفيد) ظاهريا بأن الحاكم بأمر الله مهووس بالحكم، كما كان قيس بن الملوح مهووسا بليلى. إلا أن قيسا فقد عقله، أو ادعى ذلك، لكون ليلى بعيدة المنال. فهل يعتبر الامتلاك مصدرا للجنون أيضا ؟ أ هوالحكم مصدر جنون الحاكم، أم أن جنون الحاكم انعكس على الحكم ؟

تركز رواية "مجنون الحكم" على مرض الحاكم النفسي، وفي هذا السياق يقول السارد :

> **هو: من قال النفسيون بإصابته أثناء شبابه بضرب من المالنخوليا أو جفاف الدماغ وفساد المزاج (ص١٣).**

وتتضمن الرواية بابا كاملا[١] عن مرض المالنخوليا وطريقة مداواته، يتصدر هذا الباب نص تاريخي يربط بين المرض وطغيان الحاكم :

> **"وكان سبب بغي الحاكم (...) صنف من سوء المزاج في دماغه، أحدث له ضربا من ضروب المالنخوليا وفساد الفكر منه منذ حداثته. فإن من المتعارف في صناعة الطب أنه قد يكون، فيمن يعتريه هذا المرض، أنه يقوم في نفسه أوهام، ويتخيل أمورا وعجائب، ويكون كل واحد منهم لا يشك أنه على الصواب فيما يتصوره في جميع أفعاله، ولا يثنيه عن ذلك ثان ولا يرده راد" (الرواية، ص٦١).**

وبذلك يكون الحاكم بأمر الله قد جاء إلى الحكم فاسد العقل ولم يكن الحكم سببا في جنونه، بخلاف قيس بن الملوح الذي أحب ليلى وهو كامل العقل فأدى حبه لها إلى ذهاب عقله. ويكمن التشابه بين الشخصيتين التاريخيتين بالأساس، في كون التاريخ خلد اسم قيس

---

(١)الباب الثاني: "في المجالس الحاكمية".

"مجنون حب" من بين كثير من المحبين الذين احتفظ بأسمائهم، وخلد اسم الحاكم بأمر الله "مجنون حكم" من بين لائحة طويلة من الطغاة العرب.

نستنتج مما سبق، أن عنوان الرواية الأصلية الذي يجمع بين الوظيفتين المرجعية والإشهارية، يحيل مباشرة القارئ العربي المطلع على تاريخ مصر على الحاكم بأمر الله. ومن شأن ترجمة هذا العنوان ترجمة دلالية تجاري الأصل: "**Le fou du pouvoir**"، أن تدل القارئ الأجنبي، المهتم أيضا بتاريخ مصر في العصر الوسيط، على الحاكم المعني. أما القاعدة العريضة من القراء الأجانب، فنظن أن الربط بين السلطة والجنون في عنوان رواية عربية كفيل بإثارة فضولها[١].

إلا أن المترجم، وبخلاف المتوقع، اقترح عنوانا مختلفا عن العنوان الأصلي: Calife de l'épouvante، دون أن يفطن- ربما- إلى التعارض الموجود بين ما سيوحي به اقتران موضوعة الرعب بالخلافة لقارئ الترجمة، وبين أبعاد هذه الموضوعة في الرواية. ففي حين يرتبط الرعب والعنف في الرواية بالجنون باعتباره سببا، يكرس الربط بين الرعب والخلافة في عنوان الترجمة - في غياب ربط الأسباب بالمسببات- الصورة المتجذرة في الغرب عن الاستبداد الشرقي. مما يتناقض وسعي معهد العالم العربي الذي تندرج ترجمة "مجنون الحكم" ضمن أفقه، إلى تحسين وضعية الكتاب العربي وصورة النسق الذي ينتجه.

وقد عمقت دار Le serpent à plumes من جهتها هذا التناقض، بواسطة الصورة التي اختارتها لغلاف الترجمة،" والتي تستوحي مجالس الأنس في "ألف ليلة وليلة"، فيظهر الخليفة وهو يجلس على أريكة ممسكا نرجيلة بيده وعيناه مسمرتان على امرأة / نصف ترقص، مع أن ارتباط كلمة "Calife" بالعنف في العنوان المترجم يحد من استحضار أجواء "ألف ليلة وليلة"، التي تقترن فيها الخلافة إجمالا بالمتعة والأنس، وتحتوي صورة شهريار السافك لدماء النساء انتقاما لخيانة زوجته له، صورة أكثر إغراء هي صورة هارون الرشيد نموذج الخليفة الشرقي المتشبع بالحياة.

---

(١) لنتذكر على سبيل الاستئناس الصدى الواسع في الغرب لكتاب:
Pierre Accoce et Pierre Rentchnick : Ces malades qui nous gouvernent, Eds. Stock, 1976

نخلص إذن، إلى أن صورة غلاف الترجمة تخطب ود القارئ الغربي بوجه عام، في معزل عن مضمون الرواية. فالخليفة الحاكم بأمر الله –الذي يلمح السارد في أكثر من موضع إلى ميله إلى الغلمان[١] لا يبدي شغفا كبيرا بالنساء في الرواية، وهوسه الحقيقي تمثل أساسا في إلغائهن من الحياة اليومية وطمس وجودهن[٢]، يوضح هذا الأمر قوله عن النساء اللائي عاشرهن :

"ذات يوم، قمت عن بكرة أبي وقلت للنساء اللواتي شاركنني فراشي، حدث لعمري رائع أن أطرحكن في توابيت مسمرة، وأرمي بالتوابيت في جوف النيل... وهجرتهن" (الرواية، ص٦٦).

أما المرأة في "مجنون الحكم" فتمثلها أخت الخليفة ست الملك التي وضعت حدا لطغيانه بذكائها ودهائها، وعنها يقول السارد: "عقلها ورزانتها! لم تكن ست الملك متطرفة الوعي بجمالها ولا مستغلة إياه في علاقاتها ونفوذها. ذلك أنها كانت تنظر بما أوتيت من العقل والرزانة إلى ماهوأعظم من حسنها، وتروم ماهوأنفع وأبقى، أي هذه المبادئ والأصول التي قامت عليها الدولة الفاطمية" (الرواية، ص٢١٦).

في المقابل سلطت الصورة التي وضعتها الدار المغربية لغلاف الترجمة، وتتكون عناصرها من خليفة يركب حمارا أشهب، سلطت الضوء على العلاقة المميزة التي ربطت الحاكم بأمر الله بحماره "القمر". فالقمر لم يكن مجرد حمار يمتطيه الخليفة ويعتبره رفيقه في خلواته المتكررة بجبل المقطم، لقد كان قيمة من القيم التي كان يؤمن بها:

وحقِّ حماري القمر ! (الرواية، ص٧٢)

ويشاء القدر أن يكون هذا "الحمار القيمة" الدليل المادي الوحيد على مقتل الحاكم، والحجة على بطلان إشاعة اختفائه. مما أقلق راحة مدبرة قتله، أخته ست الملك :

"كان مقتل الحاكم بأمر الله في ليلة السابع والعشرين من شوال سنة إحدى عشرة وأربعمائة (..) ولولم ينس القاتلون دفن

---

(١) "فقام مسرعا ونظر في عورة غلام القلم نظرة، ثم ارتدى جبته وغادر منظرة السكرة قاصدا مخدعه في القصر"(الرواية، ص٧٤).

(٢)فاطمة المرنيسي: سلطانات منسيات، ت.فاطمة الزهراء أزرويل، الفنك، ط١، ٢٠٠٠، ص٢٥٩.

جثة الحمار المعرقب لكانت خطة ست الملك قــد نجحــت بالتمــام"
(الرواية، ص٢٢٧).

خلاصـــــة :

حققت ترجمات عناوين الروايات الآتية :" الخبز الحافي" و"الغربة" و"لعبة النسيان" و"الضوء الهارب" و"عين الفرس" انسجاما معقولا بين الوظيفة المرجعية والوظيفة الإشهارية للعنوان. مما أدى إلى خدمة مشاريع المترجمين وتوجهات دور النشر.

أما عناوين باقي الترجمات فقد ناقضت أهداف المترجمين وتوجهات الناشرين، حيث أثرت علاقة القوة بين النسق المصدر والنسق الهدف سلبا على ترجمة عنوان رواية "دفنا الماضي"، وساهم تركيز مترجم "مجنون الحكم" على الوظيفة المرجعية للعنوان، دون أخذ أفق انتظار القارئ المستهدف بعين الاعتبار، في تكريس صورة الحاكم الشرقي المستبد. في حين أكدت الترجمة الحرفية لعنوان رواية "بيضة الديك"، ضرورة تهييئ مترجمين أكفاء يتولون مهمة ترجمة الأدب المغربي في ظل الإلمام بشروط الترجمة بين نسقين حضاريين وثقافيين مختلفين.

واللافت للانتباه، أن صور أغلفة العناوين الموفقة تتلاءم مع خطاباتها، حتى في حالة الانزياح قليلا عن هذه الخطابات كما هو الشأن بالنسبة لصورة غلاف ترجمة " لعبة النسيان" التي تخاطب في القارئ عشقه للأجواء الغرائبية.

أما صور أغلفة العناوين الأخرى فقد أدت وظائف مختلفة ومتعارضة، ففي حين صححت صورة غلاف ترجمة "دفنا الماضي" مزاعم العنوان بتأكيدها على حضور الماضي، أضافت الصورة التي وضعتها الدار الباريسية لغلاف ترجمة "مجنون الحكم" إلى صورة الشرقي المستبد، صورة شرق الحريم أي شرق المتعة والسلطة والثروة. وإذا كانت الصورة التي وضعتها الدار المغربية لنفس الترجمة، ترتبط بالنص ولا تعيد إنتاج الرواسم المستهلكة، فإنها لا تترجم أي بعد من أبعاد العنوان الأصلي.

ويحدونا الاعتقاد بأن الصورة التي رافقت ترجمة "بيضة الديك"، قد عمقت أكثر فشل عنوان هذه الترجمة، في التوغل داخل فضاء جديد. مما يدل على الأهمية القصوى التي تكتسيها صفحة عنوان الترجمة، بصفتها مستوى من أهم مستويات النص المترجم.

٣ - ظهر الغلاف.

تنقسم النصوص، التي وضعها الناشرون على ظهور[١] أغلفة الترجمات المدروسة إلى ثلاثة أصناف:

نص ظهر الغلاف	الرواية المترجمة
مقطع مقتطف من الرواية المترجمة، أومن مقدمة المؤلف.	"دفنا الماضي" في الطبعتين المغربية والفرنسية، و"بيضة الديك"، ثم "الضوء الهارب" في الطبعة المغربية.
ملخص الرواية (ويتضمن في بعض الحالات مميزات المبنى الحكائي).	"الخبز الحافي"، و"الغربة"، و"لعبة النسيان" في الطبعتين الفرنسية والمغربية، و"الضوء الهارب" في الطبعة الفرنسية، ثم "مجنون الحكم" في الطبعتين المغربية والفرنسية.
شهادات نقدية تثمن الأصل.	"عين الفرس"، و"مجنون الحكم" في الطبعتين معا.

ما هي الخطابات المتضمنة في هذه النصوص؟ وإلى أي حد أثر اختلاف انتماء الناشرين على أساليب التوجيه أو الإغراء؟

١,٣ - الخطاب الإيديولوجي.

١,١,٣ - أسطورة المعمر صاحب الرسالة.

احتفظ ف.كوان في ترجمته لدفنا الماضي بالتقديم الذي صدر به غلاب روايته، وقد اختار ناشرا الترجمة (عكاظ و Publisud) مخاطبة القارئ بمقطعين مختلفين من هذا التقديم، إلا أنهما يبتدئان بنفس الجملة السردية.

---

(١) يعتبر ظهر الغلاف حيزا ذا أهمية استراتيجية واضحة، وفضاء إغراء بامتياز. فإذا كان النص في المجمل فضاء إغراء للقارئ، فإن نص الغلاف يرتكز أساسا على هذا الهدف. انظر في هذا الشأن :

- Gerard Genette, Op. cit., p 28
- Roland Barthes et Maurice Nadeau : Sur la littérature, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, p 48.

ويعتبر اكتفاء الناشرين بذكر اسم غلاب أسفل المقطعين المقتطفين من ترجمة كوان، تجاهلا منهما لسلطة الترجمة، التي وقعا تحت تأثيرها دون أن ينتبها إلى ذلك.حيث تكشف المقارنة بين التقديم الأصلي والتقديم المترجم، عن انزياحات ناتجة عن تأويل المترجم الخاص لبعض عناصر النص. نستدل على هذا الأمر، بالجملة السردية المشتركة بين المقطعين المعنيين:

Ce roman ressuscite nombre de vestiges de la période où est né le Maroc moderne.

يقابل هذه الجملة في المقدمة الأصلية ما يأتي :

هذه الرواية انبعاث لرواسب عديدة من فترة المخاض في المغرب[1]. (ص٥)

تتحدث الجملة الأصلية، كما هو ملاحظ، عن فترة المخاض بالمغرب التي تمتد حسب زمن الحكاية من الثلاثينيات من القرن العشرين إلى حين إعلان الاستقلال. وتحيل كلمة "مخاض" الواردة في هذه الجملة على دنو الولادة، وعلى الألم والصراع المصاحبين للعملية. يؤكد هذا المعنى المقطع الذي يستأنف فيه غلاب الحديث عن هذه الفترة قائلا:

"ولكنها ككل فترات المخاض، كانت مجال صراع نفسي وفكري ومجتمعي، اصطدم فيها جيلان كأقوى ما يكون الاصطدام"٢.

أما الترجمة، فتعد القارئ برواية تعيد إحياء رواسب عديدة من المرحلة التي شهدت ولادة المغرب الحديث.

وإذا ربطنا ما بين هذا التأويل الذي يتجاوز دلالة الأصل، والتأويل الذي قدمه كوان لعنوان الرواية في معزل عن خطابها، سنستنتج بأن هذا المترجم يسعى إلى تسليط الضوء على إيجابيات المرحلة الاستعمارية بالمغرب، باعتبارها معجزة تاريخية أدت إلى ولادة عالم جديد مكتمل.

---

(١) عبد الكريم غلاب: تقديم، دفنا الماضي، مطبعة الرسالة، ط٤، ص٥.

(٢) عبد الكريم غلاب ,م. س.

ومما يدعم هذا الاستنتاج، "خيانته" للأصل في مواقع أخرى من الترجمة يتطرق فيها السارد لعلاقة المستعمر بالمستعمر. ففي حين يتحدث السارد، مثلا، في الفصل ٤٢ من الرواية الأصلية عن جزع وتخوف الوطنيين من النتائج السلبية التي قد تترتب عن خبو لهيب المقاومة في فاس" كما تخبو النار تحت كومة من الفحم الأسود" (الرواية، ص ٣٥٦)، يحكي نفس السارد في الترجمة عن فرح هؤلاء الوطنيين بالصفحة الجديدة التي انضافت إلى تاريخ هذه المدينة :

> **عز عليهم أن يختلف التاريخ، وأن يقدم صفحة جديدة لم تعرفها المدينة في تاريخها.(الرواية، ص٣٥٦)**

> **Ils aimaient la nouveauté**, et voyaient s'écrire une nouvelle page, inédite, de l'histoire de Fès. (P 262).

استنادا إلى هذا النوع من الانزياح الذي حول الخوف من الاستسلام إلى فرح به، يكون الاستعمار قد أدى "الرسالة الحضارية" التي كانت ذريعته للسيطرة على المغرب. والحال أن التأريخ لبداية تحديث المغرب بدخول الاستعمار الفرنسي، لا يعني أبدا ولادة مغرب حديث. لأن الحداثة ترتكز على منطق الانتاجية وليس على منطق التبعية واستهلاك إنتاج الغير، وهو المنطق الذي تدينه رواية "دفنا الماضي" في العمق. فغلاب إذ يتطرق في روايته لمهمة المخضّر، ويكشف في مقارناته بين نماذج مغربية وأخرى فرنسية عن شبه اقتناعه "بمزايا العالم الآخر (كقوي/ذكي/عالم)"[(١)]، يتطرق في المقابل لسلبيات الاستعمار واستغلاله من جهة، ولتعقد وضع المغرب في الأزمنة الحديثة من جهة أخرى.

نخلص إذن، إلى أن ناشري ترجمة "دفنا الماضي" قد كرسا إيديولوجية "المعمر صاحب الرسالة الحضارية" المتضمنة في ترجمة كوان بسبب استهانتهما بسلطة الترجمة، وعدم رجوعهما إلى الأصل للتأكد من صحة تأويل المترجم. وهذا أمر مستغرب من دار نشر مغربية، ومن مدير مغربي لسلسلة فرنسية تسعى إلى أن تكون مجالا للقاء الحضارات[(٢)] !

---

(١) انظر سعيد علوش: الرواية والايديولوجيا في العالم العربي (١٩٦٠-١٩٧٥)، دار الكلمة للنشر، ١٩٨٣، ط٢، ص٤١.

(٢) يدير سلسلة « Confluents »، التي صدرت ضمنها الطبعة الفرنسية لترجمة "دفنا الماضي"، الأستاذ أحمد معتصم (جامعة Paris Panthéon-Sorbonne). من بين مؤلفاته :

- Francophonie – Monde Arabe : Un Dialogue est- il possible ? . L'Harmattan, 2001.

٢,١,٣ – الإرهابي الأبدي.

استهل الناشر الفرنسي لترجمة "الغربة" نص الغلاف بطرح مجموعة من الأسئلة حول مصير الآمال التي عقدها إدريس وشعيب على الاستقلال، محددا في نفس الآن سمات ووضع البطلين. ومما يسترعي الانتباه في هذا التحديد، التناقض الذي وقع فيه الناشر وهو ينعت شعيبا بالإرهابي السابق الذي فضل المكوث في الوطن من أجل المشاركة في تشييد المغرب الجديد. ويكمن التناقض، في التعارض الواضح بين المعنى السلبي لصفة " إرهابي" والمعنى الإيجابي لفعل "التشييد" :

> … Chuayb, **Le terroriste** de naguère (..) est au contraire resté afin de **participer,** sur le terrain, à **l'édification du Maroc nouveau.**

إن إعادة إنتاج الصور النمطية الكامنة في الوعي الجمعي الغربي عن الانسان العربي المسلم ,لا تثير استغرابنا حينما يتعلق الأمر بالقارئ العادي أوالقارئ المتقوقع على ذاته، إلا أننا نستغرب في المقابل توظيف دار نشر من وزن Sindbad/[1]Actes Sud لمعجم استعماري عنصري، أثناء تقديم ترجمة تهدف من ورائها إلى تقريب المسافة بين حضارتين متباعدتين، والمساهمة في محاربة الأحكام الجاهزة التي تحول دون تقدير القارئ الغربي للعالم العربي ولإنتاجات مبدعيه[٢].

ولعل أنجع وسيلة لمحاربة هذه الأحكام، في زمن تأزم فيه الصراع بين العالم العربي الإسلامي والعالم الغربي، هي التيقظ لشراسة المقاومة التي تبديها، والحذر الشديد أثناء استعمال اللغة، مادام استعمال الكلمة الواحدة يرجع صدى تاريخها السابق[٣].

إن خطورة كلمة "الإرهابي" الموظفة في نص غلاف ترجمة "الغربة"، لا تكمن فقط في حمولتها السياسية والإيديولوجية المرتبطة بالزمن الاستعماري، أي في تكريس صورة المستعمر الهمجي الذي يرهب المستعمر الطيب صاحب الرسالة الحضارية، وإنما تكمن أيضا في كون تداعياتها الخاطئة الضاربة بجذورها في أعماق التاريخ، ما تزال ممتدة في الزمن.

---

(١) نشير في هذا الصدد إلى أن توجه دار النشر Actes Sud هو نفس توجه دار سندباد.

(٢) انظر : Les bibliothèques de Sindbad, Magazine littéraire, N°251, 1988, P62 -

(٣) George Steiner,op.cit.., P34. -

لهذا فمن المحتمل، أن يساهم توظيف هذه الكلمة في تكريس صورة المسلم الدموي العنيف، التي تروج لها جل وسائل الإعلام الغربية كلما تطرقت ل :

أ - علاقة الغرب بالإسلام، فالإسلام اعتبر و ما يزال رمزا للرعب والدمار (..) وأفواج من البرابرة الممقوتين(١)، بسبب التهديد الذي مارسه ويمارسه على الحضارة المسيحية.

ب- الصراع العربي الصهيوني، المختزل من قبل الغرب في "الثنائية الساذجة (المؤلفة) من إسرائيل المحبة للحرية، (و) الديمقراطية، ومن العرب الأشرار، الكليانيين، الإرهابيين"(٢).

ج- الصدام الدموي العنيف بين الشرق الإسلامي والغرب -بعد الحرب العراقية الأمريكية بوجه خاص- ويخرج منه الغرب، إلا فيما ندر، مدافعا عن حق الإنسان في الوجود والديمقراطية والحرية، في حين يتهم الشرق بالتطرف والإرهاب.

٣,١,٣ - المتعصب الظالم.

لفت انتباهنا في النص الذي وضعته دار "Le Serpent à plumes" على ظهر غلاف ترجمة "مجنون الحكم"، التنبيه الذي تلا مباشرة وعد القارئ بتقديم لوحة عجيبة عن ديكتاتور عربي بقلم عربي. يقول التنبيه :

> **...(toute ressemblance avec un personnage réel contemporain est pure coïncidence !)**

يشكل توظيف هذا التنبيه إثارة في حد ذاته، ومما يزيده إثارة وروده المباشر بعد عبارة "**ديكتاتور عربي**" المجردة من التحديد التاريخي. مما يفيد، بأن خطاب التنبيه خطاب غير بريء، يرمي إلى عكس ما يوحي به ظاهره وإلا لكانت دار النشر حددت قبله وليس بعده عصر الديكتاتور العربي.

---

(١) إدوارد سعيد: الاستشراق (المعرفة، السلطة، الانشاء)، ت.كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ع ا، ١٩٨١، ص٨٩.

(٢) نفسه، ص٥٩.

الآن وقد حثت دار النشر القارئ؛ بواسطة التنبيه، على ربط أحداث الرواية التاريخية بالواقع السياسي العربي المعاصر، تعطيه معلومات محددة عن زمن ومناطق نفوذ هذا الديكتاتور الأكثر فظاظة في التاريخ العربي، لتركز بعد ذلك على صفاته الغريبة المتناقضة:

> Seul contre tous, **il comptait ses victimes et ses ennemis indistinctement parmi les chrétiens, les juifs, mais aussi les musulmans**. Imprévisible, cynique, versatile, tuant pour un rien, soudain généreux et affable, il érigea son caractère déroutant en méthode de gouvernement.

وأول ما يستوقفنا في عرض هذه الصفات، تبئير صفة الظلم بالتركيز على ضحايا الحاكم بأمر الله من النصارى واليهود قبل ضحاياه من المسلمين. لأن من شأن تسليط الضوء على ما لحق أهل الكتاب من أذى وتقتيل على يد حاكم عربي في نص موجه للقارئ الغربي في ظرف حساس كهذا الظرف، تكريس صورة المسلم المتعصب. مما سيساهم في إذكاء الأحقاد الصليبية الدفينة التي تستهدف الإسلام[١] من جهة، و في تعزيز صورة اليهودي المظلوم والمضطهد تاريخيا، التي تستغلها الصهيونية لابتزاز حلفائها وتبرير تقتيلها للفلسطينيين من جهة أخرى.

لقد كان حريا إذن. بدار "Le Serpent à plumes" حتى تظل وفية لسياستها المتمثلة في مد الجسور بين ثقافات وشعوب العالم، أن تنحو نحو الرواية في تعميم ظلم الخليفة[٢] أو تخصص حالته وهي تتطرق لعلاقته باليهود والنصارى، بالتركيز على فساد عقله ومقارنة سياسته المتعصبة بسياسة والده التي اتسمت بالانفتاح والحوار. فمن المعروف أن أهل الكتاب تقلدوا أكبر المناصب والمهام في الامبراطورية الفاطمية، في ظل حكم الخليفة العزيز بن المعز لدين الله الفاطمي.

---

(١) تتجلى الرغبة في تدمير الإسلام في عصرنا الحديث، في الطريقة التي تقدم بها وسائل الاعلام الغربية الأخبار عن العالم الإسلامي.

(٢) وفي السنة المذكورة أعلاه. سالت دماء كثيرة بين الحاكم أو على سيوف عبيده، لا فرق فيها بين مذنب وبريء، ولا بين كبير ووضيع أو بين حر ومملوك أو مسلم وذمي، (الرواية، ص ٢٩).

٢,٣ - الخطاب الغرائبي.

١,٢,٣ - عقلية مختلفة.

نعتبر اختيار دار عكاظ للمقطع الذي يتحدث فيه غلاب في مقدمته، عن تحليل رواية "دفنا الماضي" للعقلية المغربية، طمعا لاجتذاب قارئ مختلف وإثارة انتباهه إلى رواية لا تحمل أحداثها جدة في ذاتها:

> L'intérêt de l'ouvrage n'est donc pas dans le récit des événements, mais dans **l'analyse de la mentalité** qui les sous-tend. Les situations décisives ici décrites supposent, non l'existence matérielle des héros, mais une mentalité dont elles sont le fruit : celle de l'homme qui vit sur un pont entre deux modes de vie, deux époques, deux systèmes. Ainsi notre récit vise t-il à s'arrêter, avec ses personnages, sur cette mentalité qui guide l'homme marocain dans son évolution.

ما الذي يجعل مفهوم العقلية، الذي قابل به ف.كوان ما أطلق عليه غلاب اسم "النفسية"(١)، مفهوما قادرا على جذب القارئ ؟

تتمحور الصور السلبية التي رسمتها الكتابات الاستعمارية[2] للإنسان المغربي، حول العقلية المغربية في تضادها مع العقلية الفرنسية والغربية بوجه عام. وبما أن القارئ الغربي اعتبر، وما زال يعتبر، الصور التي قدمتها له الكتابات الاستعمارية عن العقلية المغربية صورا صادقة وثابتة(٣)، تعمقها لديه الصور المترسبة في ذهنه عن سلبيات الشرق، فإن من شأن صورة الذات عن نفسها وعن الآخر، أن تستفز هذا القارئ وأن تحثه على قراءة الرواية.

---

(١) يقول غلاب في التقديم الأصلي : "وليست أهمية الرواية في السرد القصصي، ولكن أهميتها في تحليل النفسية التي وراء الحادث..." (ص ٦).

(٢) يتوفر معهد العالم العربي وحده على أزيد من ٢٥٠٠ عنوان كتاب ومجلة أسبوعية حول المغرب، ألف أغلبها أثناء الفترة الاستعمارية.

(٣) رغم الانتقادات التي وجهها مثقفون فرنسيون كبار لهذه الكتابات، ابتداء بجورج هاردي (Georges Hardy)، مرورا بفرانسوا بونجون (François Bonjean) ووصولا إلى جاك بيرك (Jacques Berque).

ويكمن الاختلاف الأساس بين الصورتين، في اعتماد الصورة الاستعمارية على تعميم الانطباعات وتكريس الأحكام المفصولة عن شروط الدورة الحضارية والمعرفة العميقة بالإنسان المغربي، في حين تحتكم صورة الذات عن نفسها إجمالا إلى الحتمية التاريخية، وذلك بتحديد وضعية الإنسان المغربي الحديث، استنادا إلى نمطين للعيش ومرحلتين ونسقين مختلفين، أي إلى الازدواجية التي أصبحت رفيقة الإنسان المغربي في رحلة تطوره.

ولا ينتقص من أهمية تركيز "عكاظ" على مفهوم العقلية، كون كتابات مغاربية بالفرنسية أو مترجمة إلى هذه اللغة قد سبقت -بخلاف ما يدعيه الناشر وهو يحتفظ بخطاب موجه إلى القارئ العربي في الستينيات من القرن الماضي-[1] (سبقت) ترجمة "دفنا الماضي" إلى تقديم صورة المغربي (المغاربي) عن نفسه وعن الآخر، مكرسة الصورة الاستعمارية حينا ومعارضة لها حينا آخر. فصورة شعب عن نفسه وسواه، تظل موضوعا مثيرا للاهتمام ومتجددا باستمرار. يسند هذا الموضوع، بالنسبة لترجمة "دفنا الماضي"، تنبيه المؤلف الضمني للقارئ بأن الشهادة التي يقدمها له عن الفترة الاستعمارية شهادة شبه واقعية :

Ce n'est pas une œuvre historique, ni une simple chronique ; **ce n'est pas non plus une œuvre de pure imagination, qui mettrait en scène des hommes fictifs.**

٢,٢,٣ – الفحولة / الإيحاء الجنسي.

اختارت دار "الفنك" مقطعا من رواية "بيضة الديك"[2] تقارن فيه "غنو" بين الرجل الذي تحبه (رحال)، والرجال الذين عرفتهم قائلة :

Je n'ai pas connu auparavant quelqu'un comme lui. **Un homme viril**. Il reste silencieux et ne parle que quand il faut.

---

(١) يقول الخطاب : "... هي انفعالات ثائرة متحدية مصطدمة عاشت في نفوس الشباب والشابات لم تر النور من قبل في غير رواية "دفنا الماضي" (ص ٥).

(٢) من "باب التي تكره أباها وتحب رحال".

Pas comme ces imbéciles qui adorent parler d'eux- mêmes tout le temps. En plus de ça, Rahal tient à moi, bien qu'il sache que **je n'étais q'une pute au quartier Mabrouka....**

حينما وصلت غنو إلى هذا الحد من القول، أوقفها الناشر عن الكلام المباح ووضع -كما هو ملاحظ- ثلاث نقط حذف وظيفتها تأجيج فضول القارئ وحثه على تشغيل المخيلة. ولو أن الناشر فسح المجال لغنو لتكمل حديثها، لربطت السبب بالمسبب بشكل واضح ومباشر، ولوضعت حدا لاشتغال المخيلة :

J'ai dû faire ça pour vivre(p55)

لكن لقمة العيش هي التي دفعتني لفعل ذلك" (الرواية، ص٤١).

يبدو واضحا أن اختيار الناشر المغربي للمقطع الذي تتحدث فيه غنو العاهرة عن فحولة الرجل الذي تحبه، وعن إنسانيته وتميزه عن الآخرين، من بين مقاطع الرواية التي تتناول مواضيع مختلفة، اختيار يراهن من أجل تحقيق انتشار واسع للنص المترجم في الداخل والخارج، على تأثير موضوعة الجنس على القارئ كيفما كانت جنسيته من جهة، وعلى قدرة صفة الفحولة على اجتذاب القارئ الغربي من جهة أخرى. فالفحولة، لا تعتبر مجرد عنصر من العناصر العديدة المشكلة لصورة الرجل الشرقي، وإنما هي عنصر حيوي يكرس شبقية الشرق في المتخيل الغربي(١).

إلا أن استجابة دار النشر لمتطلبات السوق، ولأفق انتظار القارئ الغربي أدى بها في النهاية إلى خيانة الرواية وإلى وضع مؤلفها داخل إطار رفض أن يسجنه النقاد داخله. إذ اختزلت كلمة الغلاف، رواية "بيضة الديك" التي أراد لها مؤلفها أن تكون عاكسة لوجهات نظر مختلف المهمشين، في اعترافات عاهرة من حي مبروكة.

يقابل هذا التوظيف المباشر لعنصر الجنس في الدعاية لترجمة "بيضة الديك"، حذر وذكاء من قبل نفس الدار في الترويج لترجمة رواية "الضوء الهارب" التي يمثل الجنس

---

(١) تكمن المفارقة في أن القارئ الفرنسي، لم يبد اهتماما ملحوظا بالرواية المترجمة، كما أخبرتنا بذلك مساعدة مديرة دار الفنك. مما يزكي سلطة العنوان.

موضوعها الأساس. فقد اختارت هذه الدار، مقطعين من الفصل الأول من الرواية يمزجان بين الخلفية التشكيلية والايحاء الجنسي. يسلط المقطع الأول، الضوء على المخاض الذي يعيشه البطل العيشوني قبل ولادة اللوحة:

... Cela faisait des jours maintenant qu'il tentait de briser la blancheur immaculée de la toile.

ويركز المقطع الثاني على السهرة التي قضاها هذا الرسام بصحبة فاطمة، ابنة حبيبته السابقة "غيلانة"، والدحماني، صاحب معرض اللوحات بالرباط:

Fatima se prêtait maintenant aux anecdotes et aux plaisanteries des deux hommes. Elle échangeait des regards tendres avec Aîchouni...

وكما هو ملاحظ، يكتفي المقطع الأخير بوعد القارئ بحكاية مشوقة، ويترك مهمة الوفاء بالوعد لما ستسفر عنه الأحداث من مفاجآت في مستقبل السرد، استنادا إلى المفاجآت التي تعد بها السهرة كلا من العيشوني و فاطمة :

Si Différente de celles qu'elle avait connues dans cette ville. la soirée s'annonçait faite de surprises et de voluptueuses promesses...

ويزيد الايحاء إثارة في هذا المقطع سحر اللغة المستعملة، وقدرتها على التأثير في القارئ وحثه على اقتناء الرواية المترجمة للتعرف على مسار العلاقة بين الرسام الكهل وابنة الحبيبة السابقة :

.. Des regards tendres... sentait la vapeur rose d'un voile glisser sur elle...se noyait peu à peu dans l'irréalité d'un rêve...transport de l'être vers un monde euphorique.

٣,٢,٣ – سحر الفضاء.

يشكل الفضاء المكاني عنصرا من العناصر التي ركزت عليها دار Actes Sud لاجتذاب القارئ، في النصين اللذين وضعتهما على غلافي ترجمة "لعبة النسيان"[١] وترجمة "الضوء الهارب" :

... La mosaique d'ombres et de lumières du vieux Fes...

تحيي هذه العبارات التي قدمت بها الدار الفرنسية مسرح الأحداث في "لعبة النسيان"، غرائبية بيير لوتي (Pierre loti) بالتحديد. ففي كتابه "في المغرب"، يظهر "فاس البالي بصفته متاهة من الأزقة المظلمة المتشابكة في مختلف الاتجاهات بين جدران كبيرة وقاتمة تارة[٢]، وبصفته مدينة عتيقة تستحم في وهج الشمس فتبدو متألقة وشبه ضاحكة يخيم عليها سلام مشع تارة أخرى[٣].

أما التلخيص الذي وضعته هذه الدار لأحداث رواية "الضوء الهارب"، فيحث القارئ من خلال تبئير مدينة "طنجة" على تشغيل المخيلة من أجل التركيب بين عناصر صورة المدينة، المتضمنة في مختلف الأحاديث والكتابات العالمية. ولا شك في أن عملية التركيب بين هذه العناصر، ستؤدي بالقارئ المخاطب إلى ولوج دروب طنجة الغامضة المليئة بالأسرار التي، وبخلاف دروب المدن الأوروبية وشوارعها، لا تمنح سحرها للزائر إلا وهي مغلفة بالمكر من أجل تضليله وإغوائه[٤].

سيكتشف القارئ في هذه الأحاديث والكتابات إذن، طنجة الغرائبية المغرية، ملتقى الاثنيات ووجهة الباحثين عن الحرية، ومعقل الصيرفيين والجواسيس وبائعي الأحلام من سينمائيين وصحفيين وروائيين :سيكتشف مغامرة إنسانية كبرى.

وسواء أكان هذا القارئ غارقا في العتمة أم في الضوء، فإن اسم طنجة المقترن في المخيلة العالمية بالشمس، يخاطب فيه بالأساس تعطشه للأسطورة، ما دامت طنجة بالنسبة إليه "ليست حقيقية، إلا بمقدار ما تضفيه على الأسطورة من صلابة وديمومة". (الرواية، ص١٧١).

---

(١) احتفظت دار إديف بنفس النص.

(٢) - Pierre Loti : au Maroc, Calmann lévy Editeurs, Paris. P146.

(٣) - Ibid, P187-188.

(٤) انظر مثلا: - Pierre Malo : Le Vrai visage de Tanger, Eds internationales, Tanger, 1953.

ومن أجل تغذية الصورة المتوهجة لطنجة/الأسطورة في المتخيل الغربي، يلهب التلخيص خيال القارئ بتحوير بؤرة الحكي في "الضوء الهارب"، لتقتصر على العلاقة العاطفية الغريبة بين الفنان الكهل والشابة الجميلة فاطمة، ابنة عشيقته السابقة غيلانة. مما يؤدي في النهاية إلى طمس معالم حاضر طنجة المعقد والقاسي، الذي يبدد أوهام الشخصيات في الرواية ويدفعها، وهي تعيش واقع طنجة المتأزم، إلى مواجهة ذواتها وبعضها البعض في غير قليل من الإحباط والقلق.

٣,٣- الخطاب الأدبي

٣-٣-١- إبداع شطاري.

لا نعثر في التلخيص الذي وضعته دار لوسوي لمضمون رواية "الخبز الحافي"، على ما يوحي باستغلالها لجرأة الكتاب أوللتهم الموجهة لكاتبه في نسقه الثقافي الخاص. لقد احترمت هذه الدار سياسة وأهداف دار فرانسوا ماسبيرو التي تكلفت بإصدار ترجمة سيرة شكري أول مرة، فركزت على علاقة السارد بأبيه، وعلى دور هذه العلاقة في تشرد شكري وابتعاده عن حضن العائلة :

> Afin d'échapper à l'écrasante tutelle du père (...). **Le narrateur s'éloigne bientôt des siens. Il connaît la famine, les nuits à la belle étoile, et rencontre la délinquance**, les amitiés nouées dans les bas-fonds de la ville, la sexualité, la prison, la politique.

يقدم هذا النص ضمنيا "الخبز الحافي" للقارئ على أنها إبداع شطاري، ونظن أن هذا الأمر، كفيل بإثارة فضول القارئ الفرنسي بوجه خاص، نظرا لما يحفل به تاريخ القراءة في فرنسا من ترحيب بالأدب الشطاري، حيث لم تحظ الروايات الشطارية الإسبانية في أي بلد غربي بما حظيت به من إقبال في فرنسا القرن السابع عشر، ترجمة واقتباسا، قبل أن يبدأ الفرنسيون في إنتاج هذا النوع من الروايات ابتداء من القرن الثامن عشر(١)، لتصبح بذلك الرواية الشطارية الفرنسية الناطق باسم بورجوازية طموحة، متعطشة لإثبات الذات ومصرة على تحقيق النجاح.

---

(١) - Didier Souiller : Le roman Picaresque, que sais-je ?, PUF, 1989, P74.

واستنادا إلى هذه الحظوة التي عرفها ويعرفها الأدب الشطاري في فرنسا، نستنتج أن تلخيص لوسوي يعد القارئ ضمنيا بما يرغب في قرائته : سرد "واقعي" بضمير المتكلم، يحكي عن تجربة حياتية نابعة من فضاء مختلف، تبرز قوة وذكاء "الإنسان" في مواجهة مصاعب الحياة. يسند خطـــاب هذا الملخص في أداء مهمته: تذكير القارئ ضمنيا بالنجاح الذي لقيته سيرة محمد شكري على مدى خمسة عشر عاما، ورفع الكاتب المغربي إلى مصاف المبدعين الكبار:

> Quinze ans après la parution du Pain nu, la voix de Mohamed Choukri apparaît toujours comme celle d'un écrivain majeur.

٣-٣-٢ : كتابة أصيلة

شكلت أصالة النص المغربي، احدى المحاور الأساسية التي ركزت عليها دار Actes Sud، في تقديمها لروايتي "لعبة النسيان" و "الغربة":

لعبة النسيان :

> Croisant ici les modalités traditionnelles de la littérature arabe et les procédés de la narration occidentale, Mohamed Berrada livre les clefs des désarrois identitaires du Maroc contemporain, en même temps qu'il donne naissance à une forme romanesque originale-arabe et spécifiquement maghrébine.

الغربة :

> Délaissant le récit réaliste, puisant dans le patrimoine symbolique de son pays, laroui multiplie les approches et les procédés narratifs pour mieux cerner le thème du désenchantement, commun à toute une génération d'intellectuels arabes.

ولعل ما يستوقف أكثر قارئ هذين النصين، ربط الناشر ما بين توفق الكاتبين في تناولهما لموضوعات معقدة وحساسة، ومزجهما بين الاستفادة من إجراءات السرد الغربية والنهل من التراث الرمزي والسردي العربي. وكأننا بالناشر، إذ يعد القارئ الفرنسي الذي يتوجه إليه بالخطاب، قبل غيره من القراء[١]، بقراءة روايتين مختلفتين ومتميزتين إبداعيا -يعتبر صدور إحداهما (الغربة) مرحلة حاسمة في تاريخ الأدب المغربي المكتوب بالعربية، ويعبر صدور الأخرى (لعبة النسيان) عن ولادة شكل روائي عربي ومغاربي أصيل - يعده أيضا بفهم أعمق للمغرب وللعالم العربي بوجه عام، وفي هذا ما يحيل على نوعية العلاقة التي تربط المستقبل المستهدف بالنسق المرسل.

بدورها سعت دار ولادة في البداية، إلى إثارة انتباه القارئ إلى مساهمة المبدع المغربي في تطوير الفن الروائي بواسطة إصراره على تأصيل إنتاجه :

L'œil de la jument commence comme un conte oriental.

وعملت بعد ذلك على تهيئته لولوج عالم روائي معقد، من خلال الأسئلة التي طرحتها عن علاقة التخييل بالواقع والزمني باللازمني في الرواية، مسلطة بذلك الضوء على عمق رواية "عين الفرس" وسموها إلى مستوى الأدب الإنساني الذي يعبر عن الإنسان بمختلف إنتماءاته:

.. est- on bien dans la fiction, ou dans la réalité ? Dans le temps, ou l'intemporel ? Est- ce une histoire, ou notre histoire ?

في نفس السياق، استعان الناشر الفرنسي لترجمة "مجنون الحكم"، بشهادة المفكر الإسباني خ.غويتصولو، التي تضع رواية حميش إلى جانب الروايات العربية والعالمية التي تتميز بالدفاع عن حقيقة المتخيل ضد كذب وثغرات التاريخ الرسمي :

Comme Zaini Barakat de Ghitany, ou les oeuvres capitales de Fuentes et de Roa Bastos, Le Calife de l'épouvante (...) est

---

(١) كما يدل على ذلك نص غلاف "الغربة":
Les lecteurs Français qui connaissent Abdallah Laroui comme historien et comme philosophe découvriront enfin le romancier avec l'Exil.

une défense de la vérité de la fiction contre les lacunes, les mensonges et les pages en blanc de l'histoire manipulée par les maîtres du dogme officiel.

ولا تعتبر استعانة دار Le serpent à la plumes بشهادة غويتصولو، التي تقدم المجهول (مجنون الحكم) بالمعلوم (" الزيني بركات" وأعمال دي فوينطس ودي روا باسطوس)، فعلا اعتباطيا، بل هو فعل مدروس بعناية يكفل لهذه الدار فرض الترجمة في سوق المبيعات مع احترام سياستها في النشر استنادا إلى ارتباط شهرة غويتصولو، بإعادة النظر في ثوابت صورة العربي في الغرب وبانتقاداته لتوجهات الاستشراق الغربي بوجه عام.

وقد أضاف الناشر المغربي لنفس الترجمة، إلى شهادة غويتصولو شهادة المترجم الإسباني فيديريكو أربوس، التي تركز على تقنيات الكتابة في الرواية، وعلى التداخلات النصية التي تحفل بها، حرصا منه على تعزيز مكانة الرواية عند متلقيها :

Avec son formidable élan, Himmich réinvente, en même temps pour le XIe et le XXe siècle, le langage halluciné des soufis, des anecdotes empruntées aux récits traditionnels ou aux cénacles les plus raffinés…

إلا أن هذا الحرص على شد انتباه القارئ الأجنبي إلى الرواية المقدمة إليه، لم يفرز نتائج إيجابية دائما، فالمقارنة التي عقدها الناشر بين عالم "مجنون الحكم" المعقد والمؤثر، وعالم كتابات شكسبير المدهش، مقارنة تفتقر إلى مجالها وتضلل القارئ :

B.Himmich (…) recrée pour nous une fresque historique extraordinaire dont le théâtre complexe et émouvant ne manquerait pas de rappeler au lecteur étranger l'ambiance mouvante et saisissante de l'univers shakespearien.

خلاصـــــة

يشكل العامل التجاري هاجسا بالنسبة لأغلب دور النشر التي قامت بإصدار الترجمات المدروسة، أكانت هذه الدور فرنسية أم مغربية. وإذا كان هذا الأمر مفهوما من زاوية ارتباط استمرار دار النشر في مزاولة مهامها بإقبال القراء على إصداراتها، فإن ما ننتقده هو عدم الانتباه إلى ما يلحقه الهاجس التجاري من ضرر بالثقافة المرسلة، وما يؤدي إليه من تناقض بين خطاب نص الغلاف والتوجه العام لدار النشر.

إن جهود هؤلاء الناشرين لإبراز غنى النصوص الأصلية من خلا ل التركيز على تقنيات كتابتها وعلى طابعها الأصيل والمجدد في آن، يحد من فاعليتها إلا فيما ندر (الخبز الحافي وعين الفرس) مزجهم بين توظيف أساليب مشروعة لإغراء قارئ مختلف، والاعتماد، في المقابل، على الأساليب التي تعمق الهوة بين العالم المرسل والعالم المستقبل. حيث كرست هذه الدور نفس الصور والأساطير المتوارثة في الغرب عن العالم العربي الإسلامي، لتشد انتباه القارئ إلى الترجمات المقدمة إليه.

وإذا استحضرنا في مقابل هذه النتيجة، الشروط المحيطة بعمليتي نشر وتوزيع ترجمات الرواية المغربية إلى الفرنسية، والتي تجعل من الذات المغربية أكبر مستهلك لإنتاجها المرسل إلى الغير، نقف على المفارقة الساخرة التي تتأسس عليها الترجمة من العربية إلى لغة غربية.

الفصل الثاني

خطاب العتبات الداخلية

١- المقدمة والخاتمة.

تتوجه المقدمة والخاتمة إلى القارئ الفعلي للكتاب[1]، بخلاف العنوان الذي يتوجه إلى قاعدة عريضة من القراء، منهم من سيقرأ الكتاب ومنهم من سيساهم فقط في التعريف به استنادا إلى معرفته بالعنوان.

ومن الملاحظ أن ثلاث ترجمات، من بين الترجمات التي نقوم بتحليلها، تتصدرها مقدمة للترجمة، وأن ترجمة واحدة فقط هي التي تشتمل على خاتمة :

الرواية	دار النشر	كاتب التقديم	كاتب الخاتمة
Le Pain nu	François Maspero	الطاهر بن جلون	
Le Passé Enterré	Okad PubliSud	محمد عبد العزيز الحبابي جاك بيرك (Jacques Berque)	
L'œil de la jument	Wallada	الميلودي شغموم	
Calife de l'épouvante	Afrique orient	خوان غويتصولو (Juan Goytisolo)	فيدريكو آربوس (Fédérico Arbos)

هدفنا من فك شفرات خطابات هذه النصوص الوسيطة، التي تمتاز بتنوعها واختلاف جنسيات وفضاءات كتابها، هو تحديد مدى خدمة الأساليب التي وظفتها في الوساطة بين النص المترجم والقارئ، لأهداف الترجمة المعلن عنها سابقا :

١,١- المقدمة :

تنقسم مقدمات الترجمات المذكورة إلى نوعين:

أ - مقدمات أصلية (Autographe)، ونقصد بها المقدمات التي كتبها المترجمون أنفسهم أومؤلفو النصوص الأصلية.

---

(١) G. Genette : Seuils.op.cit. ,P. 14

ب – مقدمات غير أصلية (Allographe)، وهي التي استعان فيها المترجمون أو الناشرون بكتاب مشهورين عربيا وعالميا.

١,١,١ – المقدمة الأصلية (Le pain nu)

١,١,١,١ – الترجمة تحرير لنص متميز.

قدم الطاهر بن جلون محمد شكري للقارئ بالفرنسية، على أنه أديب يحتل مكانة خاصة في الأدب العربي[١]. وبما أن شكري لم يكن قد نشر بالعربية إلى حدود كتابة مقدمة الترجمة (١٩٧٩)، سوى مجموعته القصصية "مجنون الورد"[٢] إلى جانب بضع قصص بالملحق الثقافي لجريدة "العلم" وبمجلة "الآداب البيروتية"، استند ابن جلون لإبراز هذه المكانة إلى مسيرة حياة الكاتب، وإلى الجرأة غير المعهودة في الوطن العربي التي كتب بها سيرته الذاتية التي ترجمت إلى اللغة الإنجليزية[٣]، وقوبلت بالرفض في نسقها الخاص:

فمن أجل شد انتباه القارئ إلى أهمية الإنتاج المقدم إليه، حرص ابن جلون في البداية على إطلاعه على السن المتأخرة التي دخل فيها شكري إلى المدرسة، مسلطا بذلك الضوء على عبقرية الكاتب المغربي الذي تحدى الفقر وقسوة الأب وحياة التشرد بالتمدرس المتأخر، وتحدى هذا التأخر نفسه بالتميز في مجال الإبداع.

وفي سبيل ضمان استقبال جيد لهذا الكاتب العبقري المجهول في الوسط الفرنسي، ركز ابن جلون بعد ذلك على الحصار المضروب على إبداعه الجريء، الذي يكشف عن دماميل المجتمع، في النسق العربي بسبب سيادة التزمت والقمع والجبن في اوساط الناشرين العرب[٤].

---

(١) - Tahar Ben Jelloun : Préface, in : Le Pain nu, François Maspero (1980), pI.

(٢) صدرت ببيروت سنة ١٩٧٨.

(٣) من الأعمال التي ترجمت له إلى الإنجليزية: - For Bread Alone, Journal with J.Genet, Journal with: Tenessee Williams, the converse city.

(٤) - Taher Ben Jelloun, Op.cit., p III-VI .

وكما هو ملاحظ، فإن هذا النوع من الإدانة –الذي يضيف إلى وظائف الترجمة وظيفة التحرير– يمنح الفرصة للقارئ المستهدف لعقد المقارنة ما بين النسق العربي القامع لحرية الإبداع، والنسق الغربي الديمقراطي والحاضن. مما سيفضي به، دون شك، إلى تكريس الصورة السلبية المعممة عن العقلية العربية التي تبيح سرا وتعاقب جهرا.

١,١,١,٢– تقديم المجهول بالمعلوم

من بين الوسائل التي لجأ إليها ابن جلون أيضا، لشد انتباه القارئ إلى الإنتاج المقدم إليه: تقديم المجهول بالمعلوم، حيث دعم هذا المترجم في البداية التلخيص الذي وضعه لمضمون سيرة شكري، بعقد مقارنة بين حياة الكاتب المغربي وحياة الكاتب الفرنسي الذائع الصيت جون جنيه (Jean Genet)، بالاستناد إلى موضوعة السرقة. يقول في هذا الصدد :" هذا الطفل، الشاهد والضحية، سيقول بعد ذلك ببراءة جنيه : **كنت أعتبر السرقة فعلا مشروعا في مجتمع الأوغاد**"(١).

إلا أن هذه المقارنة، إذا كانت تقرب في الظاهر المسافة بين القارئ الفرنسي تحديدا والروائي شكري وتخلق ألفة بينهما، فهي تشوش في العمق على فهم توجه شكري في الكتابة، لأن "موضوعة السرقة" التي ركز عليها ابن جلون في عملية المقارنة تأخذ في كتابات جنيه أبعادا فلسفية تترجم العلاقة المركبة والمتشعبة التي تربط هذا الروائي الفرنسي بفعل السرقة. نستدل على ذلك بقول جنيه في "معجزة الوردة"(٢) :

> **"أحب فعل السرقة، لأنه فعل أنيق في ذاته، ولأني أحب أيضا لصوص العشرين سنة، بأفواههم المستديرة، والمنفرجة عن أسنان صغيرة ودقيقة. لقد أحببتهم لدرجة عالية، فكان لابد لي من التوصل إلى مشابهتهم..".**

---

(١) - Taher Ben Jelloun,op.cit., p. II

(٢) - Jean Genet : Miracle de la Rose, Gallimard, 1951, P226. -

يحيل ربط جنيه في هذا النص بين فعل السرقة وحب اللصـوص المراهقين، على مميزات كتاباته الخاصة[١]. فكتابات جنيه تشكل إلى جانب كتابات أندريه جيد ومارسيل بروست وهيرفي كيير ما يسمى برواية الجنس المثلـي (Le Roman Homosexuel). وعلى أساس تطوير هذا الجنس الروائي بمستوى عال من الإحكام الفني، اشتهر جنيه واعتبر أعظم كاتب فرنسي معاصر.

أما سيرة شكري فتنحو منحى مختلفا، رغم وجوه الشبه التي تجمـع بين الكاتبين والتي عبر عنها شكري نفسه بقوله :"بين جان جونيه وبيني، أشياء كثيرة مشتركـة في الحكم على بعض مظاهـر الحياة (...) فكلانا عاش حيـاة متشردة مع فوارق"[٢]. وتكمن إحدى هذه الفوارق، في كون شكري يعتبر السرقة وسيلـة من بيـن وسائل متعددة لجأ إليهـا من أجل الاستمرار في الحيـاة، في حين كان جنيه يعد لهـا كما يعد فراشا من أجل الحب.

بخلاف المقارنة بين شكري وجنيه، تكشف المقارنة التي عقدها ابن جلون بعد ذلك بين سيرة شكري والسيرة الناجحة "Padre Padrone" للكاتب الإيطالي المشهور جافينوليدا[٣] (Gavino Ledda)، عن تقديره للمسافة الفاصلة بين بطلي السيرتين. وتتجلى أساسا في كون العلاقة بين شكري وأبيه أكثر بؤسا من علاقة ج. ليدا بوالده[٤].

ولعل من مميزات المقارنتين معا، وضع كاتب عربي مبتدئ ومغمور ساعتها، إلى جانب كاتبين متميزين إبداعيا في الغرب.

١,١,٢- المقدمة غير الأصلية (Allographe).

١,١,٢,١- تداخل التجارب (Le Passé Enterré)

اختار كوان كلا من محمد عبد العزيز الحبابي وجاك بيرك، لتقديم طبعتي ترجمته لدفنا الماضي. ويعكس اختياره لهذين المفكرين المشهورين في النسقين المصدر

---

(١) انظر رواياته : Journal du Voleur (1949), Notre dame des fleurs (1951), Pompes funèbres (1953), Querelle de Brest (1953).

(٢) إدوار الخراط: حوار مع شكري، عيون المقالات، ع٣، ١٩٨٤، ص١٣١.

(٣) صدرت سنة ١٩٧٥.

(٤) Tahar Ben Jelloun, op.cit., p II

والهدف[1]، واللذين تجمعهما بمبدع النص، صداقة وانتماء لنفس الجيل الذي عايش بل وصنع الأحداث المشكلة للمادة الحكائية للرواية، (يعكس) حرصه الشديد على منح أول تجربة له، في مجال ترجمة الرواية من العربية، فرصا أقوى للانتشار في البلدان القارئة بالفرنسية.

١,١,٢,١,١ – قراءة متماهية.

يسهل على القارئ العربي المطلع على أعمال الحبابي الروائية أن يكتشف، أثناء قراءته للتقديم الذي كتبه لترجمة "دفنا الماضي"، بأن هذا الكاتب يلصق بإنتاج غلاب مميزات كتابته الخاصة. ويتجلى عدم تقدير الحبابي للمسافة التي تفصل إبداعه عن إبداع صديقه -الشيء الذي قد يؤدي إلى تضليل القارئ الأجنبي- في اعتقاده مثلا بأن بعض كتابات غلاب، ومن ضمنها "دفنا الماضي"، لا تقدم نصوصا وإنما أفكارا تسكن القارئ فيتفاعل معها[2].

والواقع أن هذا الأسلوب في الكتابة، الذي يرى الحبابي أنه حكر على الكاتب الجيد، أسلوب يسيء إلى جوهر الكتابة الروائية ويميز بالأساس رواياته الخاصة حيث "السرد والعقدة التي يتسلق حولها الحكي، والشخصيات والمحيط، كل هذه العناصر ليست سوى ذريعة، زخرفة لتمرير رسالة، فكرة فلسفية على الواقع أن يتطابق معها"[3]. وبذلك يكون غلاب قد أنتج رغم ثغراته نصا روائيا مع "دفنا الماضي"، في حين قدم الحبابي مع

---

(١) كان الحبابي عضوا في أكاديمية المملكة المغربية والأكاديمية الدولية لفلسفة الفنون بسويسرا، و مرشحا لنيل جائزة نوبل للأدب زمن كتابة مقدمة ترجمة "دفنا الماضي"، يخول له هذا الترشيح تاريخه الحافل بالإنتاج الفكري والأدبي باللغتين العربية والفرنسية. أما بيرك، الذي تلقبه الأوساط الثقافية الغربية "بالشيخ"، فيعتبر من أكثر المستشرقين الفرنسيين اهتماما بالعالم الإسلامي بما فيه المغرب، وهو معروف بمواقفه الموضوعية والمنصفة تجاه قضايا تخص البلدان العربية، مثل موقفه من الفرنكفونية والاستلاب اللغوي.

ومن بين أعماله التي اهتمت بالمغرب أوتطـرقت إليه : - Le Maghreb entre deux guerres (1962).

- Structures sociales du haut Atlas (1978).

- Mémoires des deux rives (1989).

(٢) - Mohamed Aziz Lahbabi : Préface, in : Le Passé Enterré, Okad (1987), P9.

(٣) أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث (التكوين والرؤية)، مطبعة المعارف الجديدة، ط١، ٢٠٠٠، ص٣١٠.

"جيل الظمإ"، مثلا، "أطروحة تتذرع في تبريرها بهالة روائية، ولا تحسب على المتن الروائي في المغرب إلا عرضا"(١).

إن قراءة الحبابي لرواية "دفنا الماضي" قراءة مشروطة بولعه بإبداعه الخاص، لذا فهو حين ينصب نفسه مدافعا عن هذه الرواية ومنتقدا لمهاجميها داخل نسقها الثقافي الخاص، يفعل ذلك أيضا من أجل رد الاعتبار لإنتاجه الروائي، اقتناعا منه بأن أي اتهام يوجه إلى غلاب يمسه بالضرورة. تدل على هذا الأمر، ردة فعله تجاه اتهام كتابات غلاب باستخدام أسلوب عتيق في عصر اجتاحته موجة التجريب. حيث اعتبر الحبابي الموجة الجديدة في الكتابة الروائية إغراقا في التجريد والإبهام، و ابتعادا عن أصول الكتابة الجيدة التي عُني بتحديد معالمها للقارئ، محاولا بذلك إقناعه بأن "دفنا الماضي"- وبالتالي إنتاجه - تمثلها خير تمثيل بخصائصها الأسلوبية التي تترجم العمق والأصالة(٢).

والمثير للانتباه أن رأي غلاب في التجريب، يتطابق مع رأي الحبابي ليعكسا معا عدم فهم للموجة الروائية الجديدة. يقول غلاب في هذا الصدد : "ولكننا نحن القراء لا نريد أن نعيش تحت طائلة التجريب، فكل من جرب يقدم لنا تجربة نقرأها على أنها تجربة (...) أفهم طبعا البعد الفني للتجريب، ولكنني مع ذلك أحب أن يثق الكاتب في نفسه"(٣).

يقابل هذا الاتفاق حول عدم استيعاب البعد الفني للتجريب، اتفاق آخر بين الكاتبين حول الرعب الذي يثيره النقد الإيديولوجي في نفوس الكتاب(٤). وفي هذا السياق يهاجم الحبابي النقاد دفاعا عن غلاب وعن نفسه أيضا، حيث يدين تمويه النقاد للحقيقة وحكمهم على الأعمال الأدبية من خلال المنظور الإيديولوجي الذي يتموقعون داخله، مما يؤدي بهم إلى إعمال البتر والاقتضاب والتحريف.

من خلال دفاع الحبابي عن إبداع غلاب والرد على الانتقادات الموجهة إليه في نسقه الثقافي، نستنتج بأن القارئ المخاطب هو، بالدرجة الأولى، القارئ المغربي والعربي بالفرنسية. ونظن أن تركيز كاتب التقديم على هذه النوعية من القراء، يجد تبريره في كون دار النشر مغربية.

---

(١) نفسه، ص ٣١٠-٣١١.

(٢) - Mohamed Aziz Lahbabi, Op.cit., P10.

(٣) عبد الكريم غلاب: الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز - بالمغرب- أزمة نمو، مجلة أفاق، العدد ٣-٤، ١٩٨٤، ص١٠٤.

(٤) يرى غلاب أن معظم رواد الرواية المغربية يعانون من "الإرهاب النقدي". (نفس المرجع)

أما القارئ الأجنبي الجاهل بحيثيات استقبال "دفنا الماضي" في نسقها الخاص- والذي لا نستثنيه مع ذلك من خطاب الدفاع غير المقنع عن أسلوب كتابة "دفنا الماضي" - فقد ركز الحبابي على شخصية المؤلف لاجتذابه. إذ لم يأل هذا المفكر جهدا في تكرار اسم "سي عبد الكريم"، مسلطا بذلك الضوء على الحظوة التي يتمتع بها مؤلف الرواية داخل نسقه الثقافي استنادا إلى تعدد المجالات التي يشتغل بها(١).

ويعتبر تقييم الرواية، من خلال الإعلاء من شأن كاتبها، عنصرا من العناصر التي ارتكز عليها أيضا تقديم بيرك بدون مبالغة. فقد تضمن هذا التقديم النبذة التي وضعتها دار النشر الفرنسية عن حياة غلاب، مع التأكيد على دوره في المجالين السياسي والثقافي بالمغرب. وبما أن الأوساط السياسية والثقافية الفرنسية لا تجهل غلابا، فإن اهتمام تقديمي الحبابي وبيرك بشخصه يفيد توجههما إلى قاعدة أوسع من القراء.

١,١,٢,١,٢- فعل الشهادة.

نشير بداية، إلى أن بيرك تلقى نسخة من ترجمة الرواية هدية من غلاب، ونوه في رسالة بعث بها إلى المؤلف(٢) بالمعونة التي قدمتها له لتوثيق مذكراته(٣)، حيث كان يعود إليها ليتأكد من بعض الأحداث التاريخية التي عايشها في المغرب. مما يعني أن بيرك تعامل مع رواية "دفنا الماضي" باعتبارها وثيقة تاريخية أكثر منها عملا تخييليا. يزكي هذا الاستنتاج، التقديم الذي وضعه للطبعة الفرنسية للترجمة، ويقول فيه : "لقد عشت الماضي المدفون، أوعلى الأقل عشت في المدينة وفي العصر، وبين الرجال الذين تتناولهم الرواية"(٤).

ويعتبر الخطاب المتضمن في هذه الجملة: «أشهد، أنا جاك بيرك، على صحة ما ستقرؤونه في "دفنا الماضي" عاملا مساعدا على امحاء الحدود بين المتخيل والواقعي في ذهن القارئ الأجنبي، يعمق هذا الأمر توظيف بيرك لشهرته ومعرفته بالمغرب من أجل تقديم موجز عن تاريخ المغرب في الفترة التي تتناولها الرواية.

---

(١) - Mohamed Aziz Lahbabi, op.cit., P 9-10 -

(٢) انظر : - Jacques Berque exalte l'œuvre d'Abdelkrim Ghallab, L'opinion, 02/09/1988, p 1.

(٣) يتعلق الأمر ب : - Mémoires des deux rives, Op.cit.

(٤) انظر : - Jacques Berque : Préface, in :Le Passé Enterré, Publisud (1990), P5

ومن أهم سمات هذا الموجز، الذي يقدم للقارئ من المعلومات التاريخية أكثر مما تمنحه له الرواية المترجمة :

١ - المطابقة بين أبطال الرواية والأبطال التاريخيين الذين عرفهم بيرك معرفة شخصية مثل مطابقته بين البطل عبد الرحمن والزعيم علال الفاسي من خلال تأكيده : "لقد وجد وعرفته، وهو الذي صنع التاريخ"[١].

٢- التركيز على دور المقاومة المسلحة المغربية في طرد المستعمر الفرنسي، بواسطة تسليط الضوء على ثورات الريف وجبال الأطلس المتوسط التي تطرقت لها الرواية عرضا، فأثارت سخط النقاد الايديولوجيين في نسقها الثقافي الخاص.

٣- التمييز بين وجهي الاستعمار المتناقضين : الوجه المدمر المستغل الذي تمت مناهضته من قبل الوطنيين وبعض النقابيين والمثقفين الفرنسيين ومن بينهم بيرك[٢]، والوجه المساعد على التطوير والتحديث، الذي يرى بيرك أنه يمثل معبرا لتجاوز البداية السياسية المنتقدة، نحو علاقة أفضل بين الشعبين المغربي والفرنسي.

نخلص اذن، إلى أن شهادة بيرك إذا كانت لا تأخذ عنصر التخييل في الرواية بعين الاعتبار، فهي تنصف المغرب من موقع قوة، وتحث ضمنيا القارئ الفرنسي تحديدا، على التفكير الموضوعي في تاريخ علاقة المستعمِر بالمستعمَر من جهة، وعلى إعادة النظر في مجمل الصور السلبية التي أفرزتها الفترة الاستعمارية عن المغرب والإنسان المغربي من جهة أخرى.

٣,١,٢,١,١ - "الماضي المدفون" بين الغدية ومنطق العالم المعاصر.

يشكل عنوان رواية :"دفنا الماضي" عنصرا أساسيا في تقديمي الحبابي وبيرك، وقد حاول كل منهما تقريب القارئ من بعض أبعاده انطلاقا من فلسفته الخاصة ونظرته إلى علاقة الماضي بالحاضر والمستقبل.

---

(١) -Ibid.-

(٢) نفي ج.بيرك من المغرب، الذي قضى فيه فترة طويلة، لأنه ناهض صلف وجمود نظام الحماية.

أ- رواية من أجل الغد

يتفق الحبابي مع غلاب، على كون مفهوم الزمن مفهوما معقدا في مجتمع عربي نال لتوه الاستقلال السياسي[1]، لأن بناء المستقبل يتطلب بالإضافة إلى تحرير البلاد من تبعات الاستعمار اقتصاديا وثقافيا، تحريرها من قيود الرجعية. ومن هذا المنطلق، يهاجم الحبابي من سماه بالكاتب الدوغمائي[2] الذي يحن إلى الماضي بشكل مرضي يحول دون ربط جسور التواصل بين الماضي والحاضر، أي دون النظر إلى المجتمع في تطوره ورغبته في الارتقاء. ويمدح في المقابل نبوغ غلاب، ومن على شاكلته، لأنه نبوغ يجعل النفس في خدمة الخير والانفتاح مع وعلى الآخر.

وتحيل المفاهيم الآتية: "تبعية" و"مستقبل" و"انفتاح" و"آخر" على أساس "الفلسفة الغدية" عند الحبابي، وهي فلسفة تتجه نحو الغد[3]، من أجل بناء مستقبل "يؤسس الأخوة بين بني البشر، ويقيم العدالة، ويعزز التضامن مهما تناءت الأمصار بين الناس، وفرقت بينهم الملل والنحل"[4]. مما يفيد، بأن مناقشة "الحبابي الناقد" لعلاقة الماضي بالحاضر والمستقبل من خلال عنوان الرواية، تكشف عن إدانة "الحبابي الفيلسوف" لتبعية المغرب للغرب من جهة، وعن انتقاده للنزعة الماضوية التي تجعلنا حسب رأيه "تعيش أماما ونفكر خلفا" من جهة أخرى.

ب - رواية إنسانية

يعتبر بيرك من زاويته رواية "دفنا الماضي"، رواية عصرية تتناول في شمولية إشكالات الحاضر المعقدة والغامضة[5] في علاقتها بالماضي، سنده في ذلك عدم قدرة المؤلف والبطل على دفن كل معالم الماضي، لأن هذا الأمر يتوقف على التحرر من ثقل التقاليد السلبية من جهة، وعلى التخلص من آثار الاستعمار، دون التنكر للجوانب الإنسانية في الحضارة الفرنسية من جهة أخرى. وفي هذا السياق، يشيد بيرك بموقف غلاب من

---

(١) - Mohamed Aziz Lahbabi, op.cit., P10-11. -

(٢) - Ibid, P9.

(٣) محمد فؤاد عمور: الغنية والفكر التنموي الاقتصادي، ضمن كتاب " محمد عزيز الحبابي" (دراسات بقلم مجموعة من الباحثين)، ط١، ١٩٩٠، ص٣٦.

(٤) مصطفى القباج: موقع "الغدية" في فلسفة الحبابي، نفس المرجع، ص٥٥.

(٥) - Jacques Berque, op.cit., p11-12.

فرنسا ومن التقاليد العائلية في الرواية، إذ نظر غلاب إلى فرنسا باعتبارها نظاما مستعمرا تجب محاربته لا إنسانية يجب إلغاؤها، ونظر إلى التقاليد العائلية بعين ناقدة لا تتنكر لجذورها.

وكما وظف الحبابي عنوان الرواية من أجل تمرير خطابه الفلسفي الخاص، وظفه بيرك أيضا لتمرير خطابه حول العالم المعاصر. وبذلك تصبح مقدمة بيرك، الذي يعتبر مفتاحا لولوج العالم المغاربي والعالم الشرقي الإسلامي بوجه عام، مفتاحا لفهم منطق العالم المعاصر، الذي تسيطر عليه المظاهر الخداعة وتستفحل فيه أساليب الظلم بشكل يجعل تجنبها ومقاومتها أمرا صعبا(١).

٤,١,٢,١,١ - ذاكرة الإبداع / ذاكرة القارئ.

تتجلى رغبة بيرك في تحفيز القارئ الفرنسي تحديدا على قراءة ترجمة "دفنا الماضي" بوضوح أكبر، في المقارنة التي قام بها بين هذه الرواية ورواية فرانسوا بونجون (François Bonjean) المشهورة: "اعترافات فتاة ليل" (Les confidences d'une fille de la nuit).

ويعتبر اختيار بونجون بالذات اختيارا دالا، لأن كتاباته الروائية تبتعد عن الغرائبية السلبية السائدة في كتابات الفترة الاستعمارية، وتحتفي بعالم مثالي رسم بونجون معالمه بقلبه: أي بعالم يترجم شكه في الغرب(٢).

تتأسس مقارنة بيرك بين "دفنا الماضي" و"اعترافات فتاة ليل" على المقابلة بين نوعين من الحقائق: حقيقة الثبات، كما تتجلى في مطالبة بونجون بأولوية التقليدي على الحديث والماضي على الحاضر، وحقيقة الحركة التي تعبر عنها أحداث "دفنا الماضي"(٣). ورغم إعلان بيرك عن إعجابه بالطريقة التي قارب بها الروائي الفرنسي الوفاء لما هو

---

(١) - Ibid, p 13.

(٢) - Abdejlil Lahjomri : le Maroc des heures françaises, Eds. Marsam/Stouky, 1999, P436.

(٣) - Jacques Berque, op.cit., P11. -

أصلي وثابت، إلا أننا نستشف من بين ثنايا المقارنة تفضيله لكتابة غلاب، التي تنتصر لحقيقة الحركة والتحول دون أن تهمل التقاليد.

ومن شأن هذا الانحياز الضمني لرواية "دفنا الماضي"، أن يحث القارئ على الإقبال على ترجمة هذه الرواية التي تحكي عن مدينة فاس، بصفتها مدينة اختارت الحركة في تلك الحقبة التاريخية، معارضة بذلك (أي الرواية) الكتابات الغرائبية والاستعمارية التي وضعت فاس داخل إطار ثابت وساكن.

١,١,٢,١,٥ - الترجمة قيمة مضافة

لم يتطرق بيرك في تقديمه للمجهود الذي بذله المترجم في ترجمة "دفنا الماضي"، مع أنه تحدث في الرسالة التي بعث بها إلى غلاب[١] عن استمتاعه بقراءة الترجمة الفرنسية للرواية. أما الحبابي فقد اعتبر ترجمة كوان، ترجمة رائعة من مزاياها عدم خيانة النص الأصلي[٢].

ولعل اللافت للانتباه في حكم الحبابي على ترجمة "دفنا الماضي" ــ الذي لا يستند على ما يبدو إلى قراءة مقارنة متمعنة ــ اعتبار الأمانة في الترجمة إضافة جديدة للنص وتأويلا لأبعاده الخفية، وتوظيف هذا التصور المتقدم من أجل الإعلاء من قيمة الرواية عند القارئ، وعيا من الحبابي ربما بالانطباع غير المشجع على القراءة الذي تخلفه لديه أحداث "دفنا الماضي".

١,١,٢,١,٦ - الوساطة المتعدية.

ينهي الحبابي تقديمه لترجمة "دفنا الماضي" بمخاطبة القراء قائلا : "أترككم، لتتدبروا الأمر بمفردكم، صحبة الرواية وسي عبد الكريم والمترجم، الذي له الفضل في عدم خيانة النص الأصلي"[٣].

---

(١) - Ibid., p 1.

(٢) - Mohamed Aziz Lahbabi, op.cit., p10.

(٣) - Jacques Berque, op.cit ..P11.

يوحي هذا النص ظاهريا بوعي الحبابي بحدود المهمة التي يقوم بها بصفته وسيطا بين النص المترجم والقارئ، يتوجب عليه بعد القيام بخلق ألفة بين القارئ والنص أن ينسحب ليترك المجال للقارئ. لكن الشهرة التي يتمتع بها صاحب التقديم أنسته حدوده، فجاء إعلانه للانسحاب إعلانا شكليا، ما دام توجيه القراءة قد تم وانتهى الأمر.

وتظهر سلطة الشهرة أكثر جلاء في تقديم بيرك، الذي وظف صيغة الأمر من أجل إقناع القارئ بصحة تأويله لأبعاد الرواية ("أعيدوا قراءة (Relisez)")، نستدل على ذلك بدعوته القارئ إلى إعادة قراءة الفصل الذي يتطرق لعلاقة عبد الرحمن بمادلين، حتى يتأكد بنفسه من الإنسانية الكبيرة التي كتبت بها الرواية(١). ويدل توظيف بيرك لتعبير "أعيدوا قراءة" بدل "اقرؤوا"، على وعيه بأن بعض القراء لا يقرؤون التقديم إلا بعد الانتهاء من قراءة النص.

١,١,٢,٢ – نص أصيل/ ترجمة إبداعية (L'oeil de la jument)

١,١,٢,٢,١ – الأبوة المشتركة.

يرى الميلودي شغموم في التقديم القصير الذي كتبه لترجمة روايته "عين الفرس"، أن هذه الرواية كتابة تناضل من داخل (ومع) فكر محدد، وتقليد وتاريخ معينين(٢)، وأن انتقال هذا النوع من النضال إلى اللغة الفرنسية مشروط بمؤهلات المترجم وبطبيعة الترجمة بصفتها حوارا بين لغتين ونسقين متباينين.

ويعتبر استشهاد المؤلف بعد ذلك بخيانة بعض الترجمات لأصولها(٣)– نتيجة سوء التأويل الناتج عن سوء الفهم، أو نتيجة افتقار المترجم للشروط الضرورية لخوض غمار الترجمة– معبرا في العمق للإعلاء من شأن ترجمة كوان باعتبارها إبداعا وخلقا، أي باعتبارها كتابة أعادت تشكيل النص المصدر وفق شروط اللغتين من جهة، ووفق كفاءة المترجم ورؤيته الخاصة بصفته كيانا ثقافيا مختلفا من جهة أخرى.

---

(١) - Ibid., P12.

(٢) - El Miloudi Chaghmoum : Préface, in : L'œil de la jument, Wallada (1993), P7. -

(٣) - El Miloudi Chaghmoum , op.cit., P8. -

وما اعتراف شغموم بأن "L'œil de la jument" ليست ملكه تماما[١]، إلا وعيا منه بالدور الحيوي الذي قام به المترجم إضافة إلى كل المساهمين في ترجمة العمل. مما يفيد، استحالة حرمان أي طرف ساهم في الترجمة من مشاركة المؤلف في أبوته للنص المترجم.

٢,٢,٢,١,١ – تأكيد التميز :

عمل شغموم في هذا التقديم أيضا على تهييء القارئ، من أجل ضمان استقبال خاص لإنتاجه، وقد استند في ذلك إلى العناصر الآتية[٢]:

أ – تفضيل رواية "عين الفرس" على إنتاجاته الروائية السابقة، بصفتها الرواية المؤرخة لنضجه الفني.

ب – الإشارة إلى صعوبة كتابتها للبرهنة على تميزها وغناها، حيث يذكر شغموم أنه كتب النص خمس مرات ومزق على الأقل ثلاثة أرباع منه.

ج – تنبيه القارئ إلى أن "عين الفرس" رواية عميقة، تتضمن إمكانات تأويل عديدة: سياسية وفلسفية ونفسية..إلخ. الشيء الذي يقصي شرائح كثيرة من القراء، ويفرض إعادة النظر في صيغة المطلق التي يتحدث بها شغموم عن قارئه. فالقارئ الضمني في مقدمة ترجمة "عين الفرس"، هو القارئ الذي يتمتع بثقافة عالية تغذي إرادته في التواصل مع الرواية.

د – تأكيد تميز الرواية بصفتها كتابة نابعة من فضاء مختلف، "فعين الفرس" بالنسبة لشغموم نتاج بحث عن كتابة روائية "عربية"، "مغربية"، تحترم المقومات الأساسية للنوع الروائي، وتسعى إلى "التأصيل" بواسطة النهل من التقاليد السردية العربية والمغربية.

وكما هو ملاحظ، يسعى هذا التأكيد إلى إصابة هدفين: يتجلى الهدف الأول في تنبيه القارئ الأجنبي إلى اختلاف الإنتاج الروائي الذي سيقرؤه عما تعود عليه، نتيجة

---

(١) - Ibid. p 8.

(٢) - Ibid. P8-9.

تجذره في تربته الخاصة، ويتمثل الهدف الثاني في تسجيل تميز الإنتاج الروائي المغربي، ومساهمته في تطوير الرواية العربية.

وفي هذا كله ما يترجم اهتمامات وانشغالات المثقف المغربي، الذي يسعى عن وعي وغير وعي إلى تجاوز السلطة التي يمارسها عليه النموذجان المشرقي والغربي.

٣,٢,١,١ - الترجمة إغناء للمشهد الثقافي الهدف (Calife de l'épouvante)

بخلاف الطبعة الفرنسية لترجمة رواية "مجنون الحكم"، تتضمن الطبعة المغربية تقديما تمت استعارته من الترجمة الإسبانية للرواية[١]. وبما أن خطاب هذا التقديم الذي كتبه خوان غويتصولو للترجمة الإسبانية، خطاب مشروط بالفضاء الإسباني بوجه خاص، يمكننا إدراج أهم عناصره ضمن محتويات كتابه "في الإستشراق الإسباني"[٢] باعتبارها شهادة إضافية على شطط الغرب في حكمه على الآخر العربي.

١,٣,٢,١,١ - الذات أمام اعتراف الآخر.

يفتتح غويتصولو هذا التقديم، بإجراء مقارنة بين واقع الرواية العربية، وواقع الرواية الأوربية، ممثلة في الرواية الفرنسية والإيطالية[٣]. وبخلاف ما قد يتوقعه القارئ الأجنبي غير المتتبع لحركة تطور الرواية في البلدان العربية، تأتي هذه المقارنة لصالح الإبداع الروائي العربي الذي يعتبره المفكر الإسباني إبداعا واعدا يخول له بحثه عن آفاق جديدة الانسلاخ شيئا فشيئا عن محاكاة النماذج السردية الغربية. أما الرواية الفرنسية والإيطالية، فقد فقدتا في نظره بريق الماضي بسبب رفضهما للتجديد، وعدم انشغالهما بالبحث عن أساليب مبتكرة.

---

(١) ترجم فيديريكو أربوس "مجنون الحكم" إلى الإسبانية سنة ١٩٩٦، بعنوان يجاري الأصل: El Loco del poder.

(٢) في الاستشراق الاسباني (دراسات فكرية)، ت. كاظم جهاد، دار الفنك، ١٩٩٧.

(٣) Juan Goytisolo : Préface, Traduit de l'éspagnol par Mohamed Saad Eddine El Yamani, in : Calife de l'épouvante, Afrique Orient (2000), p 7.-

إن إعجاب غويتصولو بآلية التدارك التي يعتمد عليها المبدعون العرب لتطوير إنتاجهم الروائي، وانتقاده في المقابل للركود الذي تعرفه الرواية الإيطالية والفرنسية أثناء تقديمه لترجمة رواية عربية، يعدان بمثابة اعتراف ضمني بقدرة الإبداع العربي المتميز على التأثير بواسطة الترجمة في مسار إبداع الآخر المتقهقر.

وبما أن مسار الرواية الفرنسية هو الذي نخصه بالاهتمام في هذه الدراسة، نشير إلى أن هذا الاعتراف يؤكد ما يردده بعض منظري الترجمة بخصوص سعي الفرنسيين إلى ترجمة الروايات الأجنبية بما فيها العربية ـــ وإن بنسبة ضئيلة مقارنة بالروايات المكتوبة بالإنجليزية والإسبانية ـــ بهدف ملء الفراغ الذي يعيشه الأدب الفرنسي بفعل تراجع الرواية الفرنسية[١]. مما يمس في العمق العلاقة الهرمية بين النسق المصدر (المغرب/الشرق)، والنسق الهدف (فرنسا/الغرب).

واستنادا إلى اقتصار استعارة شهادة غويتصولو، على الطبعة المغربية لترجمة "مجنون الحكم"، نخلص إلى أن هذه الشهادة تؤدي بالأساس وظيفة تعريف الذات بحكم الآخر عليها. وتكمن أهمية هذه الوظيفة، في كون الذات المغربية والعربية بوجه عام أصبحت تقدر نفسها استنادا إلى الصورة التي تعكسها عنها مرآة الآخر منذ عصور الانحطاط إلى الآن. بل إن الثقافة العربية برمتها "لم تعد تدرك ذاتها (..) [إلا] عن طريق الإدراك الذي للآخر لها. فهي إذن لا تحيا الترجمة كحركة تأليف ونشر، وإنما كأسلوب عيش ونمط وجود"[٢].

---

(١) انظر:

- Ines-Oseki Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire Armand Colin, 1999.

مما يؤكد هذا التراجع، ويطعن في الخطابات المطمئنة، كتاب تزفيطان طودوروف : "الأدب في خطر"، الذي يحذر فيه الفرنسيين من مغبة الاستمرار في اعتناق التصور المختزل والضيق المؤطر لجل الأعمال الأدبية، التي تخلت اليوم في نظره عن طموح التعمق في استكشاف الوضع البشري والبحث عن معنى له، بعد أن تورطت في ثلاثة مآزق قاتلة: الشكلانية والعدمية والنرجسية. انظر Tzvetan Todorov : la littérature en péril. Eds. Flammarion, 2007.

(٢) عبد السلام بنعبد العالي: في مرآة الآخر، ضمن: الترجمة في المغرب:(أية وضعية؟ وأية استراتيجية؟)، م.س.، ص٣٧.

١,١,٢,٣,٢ - إرادة الإنصاف وسلطة الأفكار الجاهزة :

ركز غويتصولو في تقديمه لترجمة "مجنون الحكم" إلى الاسبانية على طبيعة النص وأسلوب كتابته، رغم ما يتداول عن بداية استئناس القارئ الإسباني تحديدا ـ بصفته القارئ الذي تتوجه إليه أولا شهادة غويتصولو بلغتها الأصلية ـ ببعض الكتابات التاريخية العربية الجديدة بواسطة الترجمة. مما يفيد، بأن عملية الترجمة من العربية لم تستطع بعد جعل قاعدة عريضة من القراء الأجانب على بينة من التطور الذي شهدته الكتابة الروائية العربية. ولهذا سيظل تساؤل ندى طوميش في بداية الثمانينيات، بخصوص الحصيلة الفنية والمعرفية التي تمر عبر ترجمة الأدب العربي إلى اللغات الغربية[١]، تساؤلا قائما يحث على تكثيف الجهود في مجال الترجمة من العربية.

لقد سعى غويتصولو في تقديمه إذن، إلى تقريب النص العربي من القارئ الأجنبي بالاستناد إلى عمليتي التفكيك وإعادة البناء، مما أدى في النهاية إلى الكشف عن المرجعيات التي اعتمدها حميش لينتج نصا روائيا تاريخيا غير عادي، أي نصا مصنوعا من أجزاء ذات ألوان وأشكال وأبعاد مختلفة، يعد بالنسبة لغويتصولو مثالا بارزا للمعاصرة اللازمنية[٢] التي ترجمتها قبل "مجنون الحكم"، رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني وأهم أعمال الروائيين الأمريكيين اللاتينيين دي فوينطس ودي روا باسطوس (De Fuentes et de Roa Bastos).

غير أن هذا المفكر الذي لم يأل جهدا في إنصاف الإبداع المغربي، وفي إيقاظ فضول القارئ وإشراكه في إعجابه الخاص بما سماه "مسار الرواية الماكر والمثير"، ما لبث أن اختار حكاية العبد مسعود (أو آلة العقاب اللواطي) المكرسة لصورة شرق العبيد والجنس المنفلت، ليستشهد بها على توظيف حميش المعاصر لمجموعة من الحكايات المتجذرة في التقليد العربي الشعبي[٣]. بل إن غويتصولو اتخذ من هذه الحكاية ذريعة لمحاورة أفق انتظار القارئ الاسباني، من خلال تشبيه أجوائها العجيبة بأجواء

---

(١) - Nada Tomiche : La littérature arabe traduite, in : Colloque international de litt. Comparée dans

(٢) - Juan Goytisolo , op.cit., P7.

(٣) - Juan Goytisolo, op.cit., P9.

حكايات "ألف ليلة وليلة"[1]. ومن نافلة القول التذكير، بأن الإحالة على "ألف ليلة وليلة"، هي إحالة على أدب المتعة المطلقــة حيث تسود الأجواء العجائبية الساحــرة والمغرية.

ولو أن الترجمة الفرنسية لتقديم غويتصولو، تصدرت الطبعــة الفرنسية لترجمــة "مجنون الحكم" بدل الطبعــة المغربيـــة، لكان العنوان الشهير المثير "ألف ليلة وليلة"، كافيا لإغراء القارئ الفرنسي[2] الذي يعتبر نسقه الثقافي "ألف ليلة وليلة" مؤلفا فرنسيا، أبدعه أ.غالان انطلاقا من تقاليد عربية[3].

إن من شأن تركيز غويتصولو إذن، على حكاية العبد مسعود وربطها بأجواء حكايات "ألف ليلة وليلة"، ترسيخ التداعيات الثقافية الخاطئة الناتجة عن استقبال الغرب المغرض لهذا النوع من الحكايات، مما سيؤدي بالضرورة إلى تغذية الأفكار الجاهزة عن الإنسان العربي وأدبه، وهوما يتنافى مع المجهود الذي بذله غويتصولو في التقديم من أجل التعريف بجديد الكتابة السردية العربية، والإعلاء من شأن الكاتب العربي من جهة، و مع تاريخ هذا المفكر في محاربة الصور النمطية عن "الآخر العربي" من جهة أخرى. فكيف نفسر هذا النوع من الانزلاق ؟

نميل إلى الاعتقاد بأن إرادة غويتصولو الصادقة في الإنصاف، والتي تتمثل أساسا في محاربة الصور الكاريكاتورية المكثفة التي ينتجها الآخر عن العربي بسبب انعدام الموضوعية في الحكم وتعميم الأحكام، تصطدم بشكل لاواع بسلطة بعض الأفكار الجاهزة الموروثة. ومن بين ما يزكي هذا الاعتقاد اعتراف غويتصولو نفسه بتأثير سلطة اللاوعي على مساره في التفكير، أثناء تناوله لكتاباته الروائية الخاصة التي تتمحور حول المغرب. يقول في هذا الشأن: "فلا يتبع العمل الأدبي خطابا منطقيا أوعقلانيا فحسب. (...) بل لديه مناطق عتمته وبواعثه الغامضة واندفاعاته السرية. يتأرجح بين الواقع والخيال، بين النقد

---

(١) مثلت ترجمة حكايات ألف ليلة وليلة ما بين سنة ١٩٤٨ و سنة ١٩٦٨ مثلا، ثلاثة أرباع الترجمات من العربية إلى الإسبانية.

(٢) أعيد طبع ترجمة أنطوان غالان لألف ليلة وليلة بفرنسا ما يقرب من عشرين مرة خلال القرن ١٨ وحده، أما في القرن ٢٠ فقد مثلت ترجمة هذه الحكايات ثلثي الترجمات من العربية إلى الفرنسية ما بين سنة ١٩٤٨ وسنة ١٩٦٨. انظر : - Nada Tomiche : La littérature arabe traduite (Mythes et réalités).

(٣) - Georges May : Les Mille et une Nuits d'Antoine Galland ou le chef d'œuvre invisible. Puf, 1986, P35.

الأخلاقي وظلام الغريزة، بين الإنسان واستيهاماته الهاجعة في ما دون وعيه. (..) أعرف، بالتجربة، أن مجموع عملي الروائي يقوم على عدد من التناقضات والعناصر الملتبسة أو الغامضة"(١).

٣,٣,٢,١,١ - أفق انتظار القارئ وعيوب النص.

في نفس سياق التفاعل مع العمل المترجم، يرى غويتصولو، بأن طول حجم البـــاب الثالث من الرواية - المخصص لشخصية أبي ركوة (الثائر باسم الله)- يشوش على مسارها، فلا تستعيد إيقاعها إلا مع الفصول المتبقية التي تتناول تباعا انتقام الحاكم من رعاياه، وحادث مقتله، ومؤامرات ست الملك(٢).

وإذا كنا لا نشك في أن الترجمة عملية تكشف عن ثغرات النص الأصلي وعيوبه، كما تكشف عن الكنوز المخبأة داخله. فإننا نسجل في المقابل، خلو أحداث الباب الذي خصصه حميش لثورة أبي ركوة من عناصر الإثارة مقارنة بأحداث بقية أبواب الرواية. لهذا لا نستبعد أن تكون طبيعة أحداث هذا الباب قد كسرت أفق انتظار القارئ غويتصولو فأثر ذلك على حكمه. وإذا ربطنا بين هذا الاحتمال، وتركيز غويتصولو على حكاية العبد مسعود، سنستنتج بأن هذا المفكر الذي يبدي إعجابه بأصالة الكتابة السردية العربية، ينتظر منها بشكل لا واع استجابتها لأفق انتظار يشكل الموروث أحد أهم عناصره.

(١) خوان غويتسولو: في الاستشراق الاسباني (دراسات فكرية)، م.س. ص٥٢.

(٢) - Juan Goytisolo, op.cit., P9-10.

٢,١ الخاتمـــــة (Calife de l'épouvante)

١,٢,١- الذات القائمة بالترجمة وتوسيع الحكي.

إن الذات القائمة بالترجمة المحكوم عليها بالمكوث طويلا في الظل، والعمل بصمت وبدون عرفان، والتي عانت الأمرين تاريخيا من جراء تجاهل مجهوداتها تارة واتهامها بالخيانة وبعدم القدرة على منافسة الأصل تارة أخرى، تخرج في الخاتمة قيد الدرس من موقعها خلف النص وتختار، بواسطة استلهامها لأدب الرحلة، موقعا مختلفا تحتل فيه الذات الكاتبة / الساردة الصدارة. وبهذا تتحرر من القيود التي فرضتها عليها عملية الكتابة على كتابة سابقة، لتنتج نصا لا ينازعها في ملكيته أحد. نص يسمح لهذه الذات بمخاطبة قرائها المفترضين انطلاقا من تجربتها الخاصة، وليس عبر خطاب الآخر.

ففي حين ينتهي السرد في رواية "مجنون الحكم" بموت الخليفة الظاهر لاعزاز دين الله. يأبى المترجم الاسباني فيديريكو آربوس التسليم بهذه النهاية، فيضع خاتمة توسع دائرة الحكي، وتنقل القارئ بالاسبانية ــ وكذا القارئ بالفرنسية بفعل ترجمة المقدمة إلى الفرنسية ــ من قاهرة العصر الفاطمي إلى قاهرة الجمهورية المصرية المتحدة في أواخر القرن العشرين.

هكذا إذن ينتقل قارئ ترجمة "مجنون الحكم" من نص تخييلي مبني على وقائع تاريخية، إلى نص تخييلي آخر مبني على تجربة شخصية معيشة يوهم المترجم/الرحالة القارئ بموضوعيتها، من خلال السرد بضمير الغائب. غير أن النص الجديد الذي ابتدعه آربوس، يظل مرتبطا بالنص المترجم بصفته امتدادا وإضافة له.

٢,٢,١ – الخطاب الغرائبي / الأيديولوجي :

حرص المترجم الإسباني، شأنه في ذلك شأن كل رحالة، على إشراك قارئه في رحلته إلى القاهرة. لهذا نجده يعرض أمامه تفاصيل المدينة، ويتوغل به في شوارعها

وأحيائها الشاهدة على حكم الخلفاء الفواطم، ليتوقف معه عند مآثرها وأهمها مسجد الجمالية، الذي ما يزال اسم الخليفة الحاكم بأمر الله منقوشا على خشبه[1].

ومن خلال سرد المترجم/الرحالة لوظائف مسجد الجمالية عبر التاريخ: سجن خلال الحرب، وإصطبل أيام صلاح الدين، ومتجر وقلعة زمن نابليون، ومتحف للفن الإسلامي أواخر القرن ١٩، ثم مدرسة ابتدائية في عهد جمال عبد الناصر، يتدرج القارئ في معرفة المحطات الهامة في تاريخ مصر إلى أن يصل إلى قاهرة أواخر القرن العشرين، وهنا لا يتوانى المترجم عن إخباره بأن روح الحاكم بأمر الله ما تزال تطوف أحياء القاهرة، عبر خلفاء أتباعه من الشيعة الاسماعيليين الذين يشتغلون بالتجارة في انتظار عودة الإمام. مما يفيد، بأن ما شكل في الماضي أقلية حوربت بكل الطرق، من بينها قتل الإمام المدعي للألوهية، أصبح يشكل مقصد الرحالة وبؤرة اهتمامه.

وبما أن جمهور الرحلة جمهور متطلب، ينتظر من الرحالة بالإضافة إلى الإفادة متعة وحلما، استنادا إلى التعاقد الضمني بينهما بمراعاة كاتب الرحلة لأفق انتظار القارئ[2]، ستلبي رحلة ف.آربوس انتظارات جمهورها فتزوده ببعض الصور الغرائبية المضيئة لمقصد الرحالة والعاكسة لتناقضات الشرق. وتتلخص هذه الصور ههنا، صورتا الشرق الساحر والشرق القاسي.

تتجلى صورة الشرق الساحر مثلا، في انبهار المترجم بمشهد البصل والثوم بحي الجمالية[3] وتوقفه عند أوصاف وملابس الشيعة الاسماعيليين[4]. وبخلاف ما يبدو، فإن لهذه التفاصيل الصغيرة دلالة كبيرة في أدب الرحلة، ما دامت تخلق الايهام بواقع معين وتسمح للرحالة / المترجم بإغراء القارئ و تمرير خطابه إليه.

إن هذه التفاصيل التي تبدو بريئة بل وغير مجدية في خاتمة آربوس، تخفي بين ثناياها خطابين متداخلين: خطاب غرائبي (منظر البصل) وخطاب ايديولوجي (أوصاف

---

(١) - Fédérico Arbos : Epilogue, traduit en français par Marta Cerezales laforet, in : Calife de l'épouvante, Afrique Orient, 2000, p 226.

(٢) انظر في هذا الشأن: Odile Gannier : la littérature de voyage, Eds. Ellipses, 2001.

(٣) - Fédérico Arbos , op.cit., P225.

(٤) - Ibid, P227.

الشيعة). فآربوس - مثله في ذلك مثل كل رحالة لا يرى في المجمل سوى ما يريد رؤيته- اتخذ من انجذاب القارئ نحو الفضاءات والأجواء الغرائبية، ذريعة لتمرير خطاب ايديولوجي مفاده عودة الزمن الشرقي القهقرى. ولا ينفصل هذا الخطاب في نظرنا عن الاتجاهات الموجودة في الثقافة الأم لهذا الرحالة(١)، والتي تكرس في المجمل صورة الشرق الذي يعيد فيه التاريخ نفسه، وتؤدي نقلاته إلى العودة إلى الوراء بدل التقدم إلى الأمام.

أما صورة الشرق القاسي(٢)، فقد قدمها آربوس للقارئ بالتركيزعلى شخصية ست الملك، أخت الحاكم بأمر الله. واستنادا إلى قراءته الخاصة لهذه الشخصية، اعتبر الرغبة الجنسية المكبوتة والدم المراق مجالا خاصا بالشرق. ولولا حرص هذا المترجم، فيما بعد على توجيه انتباه القارئ نحو الخصائص الفنية لمجنون الحكم، لغدت الرواية غريبة عن نفسها بسبب هذه القراءة.

٣,٢,١ - لغة الضاد ونجاح الكتابة:

ركز آربوس في دراسته للخصائص الفنية للرواية، على السبل التي سلكها حميش من أجل إنجاح مشروعه الروائي، وتتمثل هذه السبل في إنعاش اللغة والمصادر الأسلوبية والأنواع الأدبية العربية القديمة من جهة، وفي استخدام السخرية الشفافة والباروديا الحادة والممتعة من جهة أخرى.

وفي سياق تأويله لعلاقة الماضي بالحاضر في رواية "مجنون الحكم"، اعتبر المترجم الإسباني استعارة حميش للسور القرآنية وللغة المتصوفة وأجزاء من نصوص الحاكم الحقيقية منها والمزيفة، مجرد عذر لإنجاز مشروع أدبي جريء أساسه بعث قوة اللغة العربية، دون الوقوع في محاكاة عتيقة(٣). مما يعني، أن اهتمام المؤلف بمصير اللغة، يمثل أحد أهم أركان نجاح الرواية.

---

(١) لمزيد من التفاصيل انظر سوزان باسنيت: الأدب المقارن، ت.أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص١٠٦.

(٢) - Fédérico Arbos, op.cit., P230.

(٣) - Fédérico Arbos, op.cit., P229.

ونسجل، في هذا السياق، أن اللغة العربية تحظى بتقدير خاص من قبل آربوس، كما تدل على ذلك المقارنة الضمنية التي قام بها بين اللغتين العربية والإسبانية لصالح العربية[١]، في عصر يتوجب فيه على لغة الضاد خوض تحديات كبيرة لمسايرة متطلباته والبرهنة على أنها لغة حية ومتطورة وليست لغة نادرة كما يصفها البعض بذلك. إلا أن إنصاف آربوس للغة الضاد يظل مع ذلك مشروطا بالصورة المتداولة عن الشرق، إذ يرى هذا المترجم أن إحدى الدلالات المحتملة للجملة العربية في الرواية هي دائما دلالة جنسية[٢].

ومن شأن هذا التأويل، الذي يوجِه القارئ ويحد من حريته في التفكير، أن يؤثر على المجهود الذي بذله المترجم لإظهار مزايا اللغة العربية، ما دام القارئ الغربي المهيإ تاريخيا لذلك سيبحث ولا شك، عن المعنى الجنسي للجملة العربية قبل أي معنى آخر.

---

(١) - Ibid. P230.

(٢) - Ibid., P230.

خلاصـــــة :

يمثل الإصرار على إبراز خصائص ومميزات الروايات الأصلية، قاسما مشتركا بين كتاب المقدمات والخاتمة المدروسة. فلم يأل هؤلاء جميعا جهدا في مخاطبة القارئ المستهدف بكل الأساليب التي يرون أنها كفيلة بإقناعه بجمالية وأهميـــة الإنتاج الروائي المغربي المكتوب بالعربية، ابتداء بأسلوب الشهادة الذي قد يضلل القارئ حينا، ولا يفي النص حقه حينا آخر (دفنا الماضي)، مرورا بأسلوب المقارنة التي قد تفتقر في بعض الحالات إلى مجالها (الخبز الحافي)، ووصولا إلى أسلوب المفاضلة التي تأتي دائما لصالح الإنتاج المغربي.

نضيف إلى هذا كله، حرص بعض الكتاب (م.الحبابي، م.شغموم...)، على إبداء آرائهم الإيجابية بخصوص أسلوب الترجمات.

إلا أن الإعلاء من شأن المبدع المغربي وتقدير إنتاجه أصليا ومترجما، لا يقابله بالضرورة تثمين للنسق الثقافي والحضاري الذي أفرزه. إذ تندد مقدمة ابن جلون بالنسق العربي القامع والمنافق، وتندد مقدمتا الحبابي وبيرك بتبعية المغرب الاقتصادية والثقافية من جهة، وبسيادة النزعة الماضوية من جهة أخرى، في حين تكرس خاتمة أربوس صورة الشرق الغرائبي/القاسي، الذي يعيد فيه التاريخ نفسه. أما مقدمة غويتصولو فقد أعادت إنتاج صورة شرق المتعة المنفلتة. مما يجعلنا نستنتج، بأن بنى المقدمات والخاتمة المدروسة – التي تستهدف قراء مختلفين توحد بينهم القراءة الفعلية للروايات المقدمة إليهم(١)– تترجم تعقد علاقة الشرق الإسلامي إجمالا بذاته وبالآخر، وتعكس التناقض الذي يقع فيه بعض المفكرين الغربيين الموضوعيين من جراء احتدام الصدام ما بين الصور السلبية الموروثة والرغبة في الإنصاف.

---

(١) إشارة إلى أن مقدمة الترجمة لا تقرأ غالبا إلا بعد الانتهاء من قراءة النص.

٢. ملاحظات المترجم :

يختلف المترجمون الغربيون للسرد العربي الحديث بخصوص وضع هوامش توضيحية من أجل القارئ، ففي حين يرى بعضهم بأن توظيف هذه الوسيلة التقليدية من أجل تمرير معلومات عن خصوصيات تتعلق باللغة والحضارة والتاريخ والجغرافيا، توظيف يؤدي إلى تكسير وتيرة السرد وتنفير القارئ من الإنتاج السردي العربي[١]، يرى البعض الآخر أن وضع هوامش للترجمة من العربية، يندرج بخلاف ذلك ضمن المجهودات التي يبذلونها من أجل تقريب المسافة بين القارئ الأجنبي والسرد العربي[٢].

وبما أن أغلب المترجمين الذين ندرس ترجماتهم قد لجؤوا إلى الهامش، نتساءل عن مدى مساهمة الملاحظات التي وضعوها في تحقيق هدف تقليص المسافة بين النص العربي وقارئ مختلف.

واستنادا إلى هذا الهدف أيضا، سندرس كيفية تعامل هؤلاء المترجمين مع هوامش الأصول.

١,٢ -تقنيات التعامل مع هوامش الأصل :

تشتمل ثلاث روايات أصلية على هوامش وضعها المؤلفون أسفل الصفحة : تنفرد "بيضة الديك" بهامش ذي طبيعة خاصة، وتتضمن "دفنا الماضي"، و"الخبز الحافي" هوامش تترجم المسافة الفاصلة بين النص المغربي وقارئه العربي. فإذا كانت اللغة العربية

---

(١) - Claude Krulc (Canada) : Expériences en traduction d'œuvres littéraires arabes Contemporaines
en français, in Turjuman, V2, N°2, 1999.

(٢) - Anne Minkowski (France) :
Comment passe l'information dans l'œuvre de fiction Arabe et comment le lecteur occidental la reçoit- rôle du traducteur, in : Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en français, op. cit., P104-105.

انظر في هذا الشأن أيضا المقارنة التي قامت بها راشيل بوفي بين الترجمتين الفرنسية والانجليزية لثلاثية نجيب محفوظ:

- Rachel Bouvet : Notes de traduction et sensation d'éxotisme dans la trilogie de N. Mahfouz, Rev. De litt comparée, 71ème année, N° 3, 1997.

الفصحى التي كتبت بها الروايتان تسمح لهما بمخاطبة القارئ العربي من المحيط إلى الخليج، فإن الخصوصيات الثقافية المتضمنة في السرد المغربي تضع هذا القارئ وجها لوجه أمام الاختلاف. وقد سلك مترجمو الروايات المذكورة سبلا مختلفة في التعامل مع هوامش الأصول، نجملها في الآتي :

١,١,٢ -نقل الهامش إلى النص.

وضع م.زفزاف في أسفل الصفحة الأخيرة من "باب الحب في مراكش"، الهامش الآتي:

> **م.ز : احلمي طول عمرك. والله لن تشوفي عمر في حياتك يا خوينزة. ما أنت بالأولى ولا بالأخيرة. ما كل امرأة تتزوج من تحب وما كل رجل يتزوج من يحب..(الرواية، ص٥٠).**

ترى ما قيمة هذا الهامش، الذي يلغي المسافة بين السارد والمؤلف كما يدل على ذلك الحرفان الأولان من اسم محمد زفزاف (م.ز) ؟

سنميل ولا شك، إلى اعتبار هذا الهامش نصا موازيا وتقنية جديدة يغني بها زفزاف رصيده الروائي، إذا ما استحضرنا كتاباته الروائية السابقة عن "بيضة الديك". إلا أننا إذا ربطنا بين مضمون الهامش وخطاب الرواية، سنستنتج بأن تهكم زفزاف من تفاؤل كنزة بالعثور على حبيبها عمر، ووصفها "بالخوينزة" في الهامش/التعقيب يكرس في العمق مجمل الصور الجاهزة المتحاملة على جنس النساء التي تعيد الرواية إنتاجها بطريقة سطحية وفجة. مما يدل، على أن المسؤول عن إعادة إنتاج هذه الصور في الرواية، هو موقف زفزاف من المرأة[١] وليس المستوى الاجتماعي والثقافي المتدني للشخصيات، كما يحاول المؤلف إيهامنا بذلك.

---

(١) لماذا سميت النساء نساء ؟ قال والدي : لأن الله نسيهن من رحمته. واك.. واك! هذا أبلغ تعبير سمعته في حقهن.(الرواية، ص٣٥).

إسمع يا عمر. لن أبدل صديقا بكلبة واحدة من النساء. كلهن يتشابهن ولا يمكن أن نثق فيهن. إنهن يستطعن أن يبعنك وأنت بكامل وعيك. (الرواية، ص٣٧).

يعزز هذه النتيجة، تكريس شخصية الكاتب "المثقف" في "بيضة الديك" للأراء السلبية المتداولة عن المرأة، بأسلوب أكثر وقاحة من أسلوب الشخصيات التي تمثل قاع المجتمع في الرواية. فهذا الكاتب الذي "ينوي أن يغير عقليات الناس، وأن يقلب مفاهيمهم العوجاء"(الرواية، ص٦٦)، هوالذي يقول وكأن الأمر يتعلق بمسلمة :

"لا تهتم بها. أنا أستطيع أن أغلق فمها. مثيلاتها كثيرات، والمرأة لا يمكنها أن تغلق فمها إذا لم تغلقها من تحت" (الرواية، ص٦٥).

وبهذا نخلص إلى أن "مقولة النساء"، التي "تتخذ صفة خطاب ايديولوجي محايث يوازي الخطاب الروائي ويغلفه ويغذيه ويؤطره"[١]، هي المسؤولة عن إخراج الكاتب من موقعه خلف السارد ليواجه القارئ وجها لوجه، وليست الرغبة في إغناء التجربة الروائية المغربية بتقنية مبتكرة.

ومن الملاحظ، أن المترجم نقل تدخل زفزاف من الهامش إلى داخل النص، بعد أن حـــذف الحـــرفين الأولين الدالين على اسمه، دون أن يستند في ذلك لا إلى سياق النص ولا إلى طبيعة الهامش نفسه، مما أدى إلى التشويش على معنى باب بكامله. إذ أصبحت الأم المتفهمة لمشكلة ابنتها في النص المصدر، شخصية متناقضة المواقف في النص الهدف بعد أن نسب إليها المترجم خطاب الهامش :

- Ma mère avait dit un jour :

- C'est vrai que tu aimais ce jeune garçon, Omar.

- Oui, et lui aussi m'aimait.

- tu es sûre ?

- Sûre et certaine. (P64).

(...)

- Tu peux continuer à rêver toute ta vie. Par Allah ! Tu ne reverras plus jamais Omar petite coquine. Tu n'es ni la première ni la dernière femme qui ne pourra épouser celui qu'elle aime. Il en va de même pour les hommes.(P65).

---

(١) بشير القمري: في انفتاح النص و القراءة، م.س.، ص٦٢.

استنادا إلى هذا التغيير العشوائي، نخلص إلى أن أفولوس لم يفهم طبيعة الهامش الذي وضعه زفزاف، والأرجح أنه لم يستعن من أجل "تقدير قيمة النص النوعية قبل أن يتخذ القرار الخاص بأسلوب تفسيره ومن ثم ترجمته"(١)، بدعامة الفعل الترجمي، أي بقراءات موازية تشمل إنتاج زفزاف الروائي السابق واللاحق لرواية "بيضة الديك" من جهة، والدراسات النقدية التي عنيت بتحليل تقنيات الكتابة في هذه الروايات من جهة أخرى. فمن المعلوم أن المترجم يترجم بواسطة كتب، تماما كما يكتب الكاتب من خلال كتب، ولذلك تتطلب عملية الترجمة قراءات شاسعة ومتنوعة أي قراءات حرة وضرورية، تساهم في الرفع من قيمة إنجاز المترجم دون أن تمس باستقلالية العمل المترجم.

٢,١,٢ - إلغاء الهامش وتضمين النص معناه.

استغنى مترجما "دفنا الماضي" و"الخبز الحافي" في كثير من الأحيان، عن الهوامش الواردة في الروايتين الأصليتين مع أن أهمية هذه الهوامش بالنسبة للقارئ الأجنبي تعادل أهميتها بالنسبة للقارئ العربي الذي وضعت من أجله.

نمثل لهذا الأمر بداية بهذين المثالين :

دفنا الماضي

النص: وإن أصواتهم لترتفع بالإنشاد داعيــة مــرددة وفــي رنتها

حماس وفي بحتها دليل الاسترضاء و"التــسليم" (الروايــة، ص٦٨).

الهامش: التسليم: كلمة تعني الاستسلام مع إعجاب وتقــدير اتقاء

للإذاية والنقمة.

---

(١) بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة (جوانب من نظرية الترجمة)، ترجمة محمود اسماعيل صيني، دار المريخ، ١٩٨٦، ص١٧.

الترجمة :

Les chants s'élevaient avec insistance, fervents, suppliants, professant **la soumission** et implorant conciliation.(P56).

الخبز الحافي

النص: اشترينا نصف زجاجة مـــن الماحيـــا وشـــربناها... (الرواية، ص٤٢).

الهامش: الماحيا: نوع من الخمر يصنعه اليهود من التـــين أوالتمر.

الترجمة :

Nous achetâmes chez **un épicier juif** une demi-bouteille d'eau-de-vie. (P39).

يكشف لجوء غلاب إلى الهامش في المثال الأول، عن تخوفه من استغلاق معنى كلمة "التسليم" المغربية على فهم القارئ العربي، المستأنس مع ذلك بأجواء الاحتفالات التي تقام اتقاء لشر الجن. وقد استغنى كوان عن هذا الهامش مضمنا ترجمته معنى الجزء الأول منه[1] باقتراح كلمة "Soumission" مقابلا "للتسليم".

إلا أن الكلمة المقترحة إذا كانت لا تخل إجمالا بمعنى الجملة العربية، فهي لا تنقل الشحنة الانفعالية والحضارية للكلمة المغربية. وتتمثل أساسا في الإيمان العميق بعالم الجن، المستمد من المعتقدات الإفريقية والإسلامية، مع ما ينتج عن هذا النوع من الايمان من خضوع يتداخل فيه الخوف مع الإعجاب بكائنات تمتلك قدرة فعل الخير أو الشر وهي متخفية.

---

(١) كلمة تعني الاستسلام.

على غرار غلاب، لجأ شكري في المثال الثاني إلى الهامش خدمة للقارئ العربي، فكلمة "الماحيا" تسمية مغربية للخمر الذي يصنعه اليهود، ويصعب على القارئ غير المغربي الاهتداء إلى مدلولها الآتي: "ماء الحياة" الذي تم تخصيصه بواسطة دمج الكلمتين في بعضهما البعض. وقد حاول المترجم، كما هو ملاحظ، أن يضمن ترجمته معنى هذا الهامش بواسطة تحديد انتماء البقال، وترجمة الماحيا ب"Eau de vie". غير أن أسلوب "إعادة الصياغة" الذي اعتمده المترجم لا يعوض الهامش، لأن شراء L'eau-de-vie من بقال يهودي لا يعني بالضرورة أن هذه الخمر هي "الماحيا"، التي يصنعها اليهود من التين والتمر، ما دامت الكلمة المركبة Eau-de-vie تشمل كل أنواع الخمور.

ومن الملاحظ، أن ابن جلون يحذف أحيانا أخرى هامش الأصل دون أن يضمن الترجمة معناه، كما هو الشأن مع المثال الآتي الذي يضيف إلى النص معلومات جديدة تربط أحداثه بالمحيط السياسي العالمي :

النص : سمعت في الشوارع إسبانيين يتحدثون بلغتهم. (الرواية، ص٦٢).

الهامش : فيما بعد عرفت أنهم من مناهضي فرانكو.

إن حذف هذا الهامش من ترجمة "الخبز الحافي" لا يمس مسار السرد، إلا أنه يحرم القارئ من معلومة كان بوسعها مساعدته على ربط أحداث النص بما يحدث في العالم زمن وقوع الحكاية. فرواية "الخبز الحافي" تصف مرحلة تاريخية حرجة من تاريخ المغرب والعالم بأسره تمتد من سنة ١٩٣٥ إلى سنة ١٩٥٦، عرفت خلالها الجارة إسبانيا الحرب الأهلية (١٩٣٦-١٩٣٩)، وكان معظم مناهضي الجنرال فرانكو يفرون من إسبانيا ويلتجئون إلى البلدان المجاورة وأولها المغرب[١].

في المقابل، تكشف لنا دراسة بعض الهوامش عن مفارقات أساسها تفاوت درجة أهمية الهامش بين الأصل والترجمة:

---

(١) - انظر مثلا : Margarita Ortiz Macias : Espagnols de Casablanca, Eds Aïni Bennaï, 2003, P18-23.

النص: عزيزي - أخي الأكبر- يتمتع بهذه الذاتية... (الرواية، ص١٦٦).

الهامش: "عزِيزِي" : يطلقها الأخ الأصغر على الأخ الأكبر.

يبدو واضحا أن الإضاءة التي يقدمها المؤلف في هذا الهامش، لا تضيف جديدا للقارئ العربي لأن الجملة السردية تشرح معنى الكلمة المغربية "عزِيزِي" بوضوح. غير أن هذه الإضاءة تعد ذات أهمية قصوى بالنسبة للقارئ الأجنبي ابتداء بالمترجم الذي اختلط عليه الأمر، فلم ينتبه إلى اختلاف دلالتي كلمة "عزِيزي" بالدارجة، وكلمة "عَزِيزي" بالفصحى. مما أدى به إلى اقتراح كلمة "Cher" مقابلا ل "عزيزي" :

Mon cher grand frère jouit d'une grande qualité. P132.

وقد كان من شأن استعانة كوان بالهامش الذي وضعه المؤلف إزالة اللبس، وتوجيه اهتمامه إلى مسألة حيوية تتعلق بموقف غلاب من استعمال المفردات العامية في السرد. فإضافة عبارة "أخي الأكبر" بعد كلمة "عزِيزي" داخل النص وتكرار الشرح في الهامش، يعدان دليلين كافيين على تخوف الكاتب من عدم التواصل مع القارئ العربي "المثالي" الذي يشكل القارئ الضمني في "دفنا الماضي".

إذا كانت الأمثلة التي قمنا بدراستها قد استوقفتنا بسبب إلغاء المترجم لهوامش تكتسي أهمية في تواصل الترجمة مع القارئ، فإن ما يستوقفنا في المثال الآتي المقتطف من ترجمة "دفنا الماضي" ليس هو حذف المترجم لهامش يبدو بدون عون كبير سواء للقارئ العربي الذي يتوجه إليه أم للقارئ الأجنبي الذي تتوجه إليه الترجمة، وإنما توظيفه للغة عنصرية لنقل دلالة الأصل :

النص: وقد انطلق "عبد" أسود من أفراد الفرقة مشمرا مؤتزرا.(ص٦٨).

الهامش: عبد: يطلق على أفراد الفرقة العبيد لأنهم جميعا عبيد أوكانوا عبيدا قبل أن يموت سادتهم أو يكبروا فيتجاوزهم النفع ويمتنعون على البيع.

الترجمة :

...Lorsqu'un **nègre** de la troupe s'élança, les manches retroussées. P56.

لا يضيف الهامش الذي وضعه غلاب لإضاءة كلمة "عبد" الموظفة في النص الروائي، جديدا للقارئ المفترض ما دام التفسير الذي يقدمه له متضمنا في النص الروائي نفسه. ولا يمس حذف هذا الهامش من الترجمة في المقابل بعملية التواصل مع القارئ الأجنبي الذي كان سيفيده ولاشك، مثله في ذلك مثل القارئ العربي، أن يطلع على الملابسات السياسية والتاريخية التي أدت إلى استعباد فئات من السود في المغرب و من بينهم أفراد فرقة كناوة.

إن ما يشوش على عملية التواصل مع قارئ الترجمة، هو تكريس المترجم الضمني للدلالة العنصرية لكلمة "**Nègre**" باقتراحها مقابلا لعبارة "**عبد أسود**" الواردة في الأصل. وتتجلى خطورة الدلالة القدحية لهذه الكلمة، التي غطت على دلالتها الأصلية(١) بفعل تواتر استعمالها في سياقات عنصرية – وخاصة بعد ما أطلق عليه باكتشاف أمريكا، وإرغام السود المستقدمين كرها من إفريقيا على العمل كعبيد لصالح البيض – (تتجلى) في جعل صفة العبودية صفة لصيقة بالإنسان الأسود. وقد كان بإمكان المترجم تجنب الوقوع في مثل هذا المأزق باقتراح عبارة "**Esclave noir**" مقابلا لعبارة عبد أسود، التي تحيل على وجود عبيد بيض.

٣,١,٢ – الاحتفاظ بالهامش :

احتفظ ابن جلون وكوان ببعض هوامش الأصل في الترجمة من أجل غايتين هما : خدمة السرد وتأكيد الإحالة الحضارية.

أ – خدمة السرد.

في نهاية الفصل العاشر من "الخبز الحافي"، يقول السارد :

---

(١) تعني شخصا من سلالة سوداء.

أودع الكوخ لآخر مرة. هذا إحساسي. ربما أيضا لن أرى أحدا من رفاق الكوخ. (الرواية، ص١٧٤).

ويعقب في الهامش: "أكتب هذه المذكرات في سنة ١٩٧٢. لم أر حتى الآن سلافة وصديقتها بشرى. لقد مضت عشرون عاما. أخبرتني امرأة في سنة ٦٣ أن سلافة وبشرى دخلتا معا بورديل بوسبير في الدار البيضاء، لتحترفا الدعارة رسميا في نفس سنة ٥٢. بعد شهور تزوجت بشرى نادل مقهى من مدينة الجديدة. بعد فشل زواجها عادت إلى نفس البورديل مع سلافة. لا أدري أين هما الآن!".

الترجمة :

J'écris ces mémoires en 1972. Vingt ans ont passé. Je n'ai plus revu Sallafa et Bochra. J'appris en 1963 que les deux filles étaient entrées travailler en 1952 au bordel Prosper (on dit bousbir en arabe) à Casablanca. Quelques mois après, Bochra se maria avec un garçon de café d'El Jadida. Ce fut un échec. Elle retourna à la prostitution au même endroit. Aujourd'hui, je ne sais pas ce qu'elles sont devenues. (P 115).

تكمن أهمية هذا الهامش، كما هو ملاحظ، في الوظائف التي يؤديها. لذا فإن الاحتفاظ به في الترجمة يعد احتفاظا بوظائفه بالضرورة، وتتجلى في:

١ - تحديد تاريخ كتابة "الخبز الحافي" (١٩٧٢).

٢ - تحديد تاريخ حدث من أحداث الحكاية، المتمثل في تعرف السارد على سلافة وبشرى (١٩٥٢).

٣ - تمديد السرد، من أجل إخبار القارئ بمصير شخصيتين من شخصيات السيرة الذاتية.

ب - الإحالة الحضارية

تتضمن"الخبز الحافي" هامشا نحار في نسبته للمؤلف أم للمترجم، إذ يؤكد المترجم في الترجمة بأن الملاحظة له (NdT)، ويثبت شكري الهامش في الأصل على أنه من إنتاجه. وإذا أخذنا بعين الاعتبار صدور الأصل بعد الترجمة، واستعارة شكري لعنوان الترجمة دون أن يشير إلى ذلك في الأصل، سنميل ولا شك إلى أن ننسب الهامش إلى المترجم.

إلا أن أهمية هذا الهامش، بالنسبة لتواصل الأصل مع القارئ العربي المسيحي من جهة، وأهميته بالنسبة لتواصل الترجمة مع القارئ الأجنبي والقارئ العربي المسيحي[1] على السواء من جهة أخرى، لا يساعدنا على الحسم.

الأصل : قال لي : مزابل المدينة أحسن من مزابل حيّنا. زبل النصارى أحسن من زبل المسلمين. (الرواية، ص٧).

الهامش : في تلك الأيام، كان عامة الناس يسمون كل أوروبي نصرانيا، ويعتبرون كل عربي يتكلم العربية مسلما. كلمة المسلمين تعني هنا المغاربة.

يركز هذا الهامش، كما هو ملاحظ، على الثنائية القديمة السارية المفعول: أوروبا/بلاد الاسلام، التي تحكم فيها وما يزال نظام تصوري للواقع يتجاهل في نمذجته المعممة وهويتأسس على طبيعة المعتقد: المسيحية/الاسلام حجم التعدد والاختلاف في طرفي الثنائية. لذا فهو يعتبر ضروريا بالنسبة للأصل والترجمة معا :

On appelait à l'époque tout Européen « chrétien » dans le sens d'étranger. Comme on considérait tout Arabe « musulman ». Ici, « musulmans » désigne les Marocains. P12.

في نفس سياق ترجمة الهوامش التي تتضمن إحالات حضارية، تستوقفنا أيضا ترجمة الهامش الذي يشرح معنى كلمة "باشا" في "دفنا الماضي":

---

(١) نقصد به القارئ العربي المسيحي الذي يقرأ بالفرنسية (في لبنان وسوريا...).

هل حب وطنك هو شتم "المخزن" والتنديد بالباشا ؟ (الرواية، ص١٥٥).

الهامش : كلمة مغربية تعني حاكم المدينة.

الترجمة[١] :

Le Pacha, gouverneur de la ville, détenait aussi le pouvoir judiciaire en matière pénale : le Tribunal civil était présidé par le cadi. A côté du pacha siégeait un Commissaire du gouvernement, fonctionnaire français.

Après 1944, le pacha ne juge plus seul en matière pénale, il y a un tribunal du pacha avec des bureaux, des juges délégués etc...P300.

من الواضح أن المعلومات التي يقدمها هامش الترجمة، أكثر وفرة ودقة من تلك التي يقدمها هامش الأصل. حيث يفيد التعريف الذي قدمه غلاب في الهامش، أن كلمة "الباشا" كلمة منبثقة من التقاليد السياسية المغربية، وأن تجذرها داخل الوسط المغربي دون سواه، يفرض تبسيط مفهومها للقارئ العربي. والواقع، أن القارئ العربي في حاجة إلى هامش توضيحي يركز على البعد المختلف لكلمة باشا في المغرب، لأن كلمة "الباشا" كلمة تركية الأصل ولا تخفى دلالتها السياسية العامة عليه بفعل احتكاكه التاريخي الطويل بالأتراك.

وقد تغاضى كوان عن أصل الكلمة في هامش الترجمة، وركز في المقابل على خصوصياتها في المجتمع المغربي، من خلال تحديد وظيفة الباشا في المغرب إبّان الاستعمار. وبما أن هذه المعلومات تساهم في إضاءة وظيفة شخصية الباشا في رواية "دفنا الماضي" التي تقع أحداثها في الفترة الاستعمارية، نعتبر هامش الترجمة ضروريا بالنسبة للقارئ بالفرنسية، رغم أن كلمة "Pacha" تعد من الكلمات الأجنبية التي اخترقت مجال الرمز في اللغة الهدف[٢].

---

(١) وضع ف. كوان ملاحظاته في آخر الترجمة، بدل أسفل الصفحات.

(٢) Une vie de Pacha : une vie dans l'abondance.

يعكس كوان الآية أحيانا أخرى، فيقدم في هامش ترجمته معلومات أقل مما قدمه الأصل استجابة لأفق انتظار مختلف :

الأصل:...فهو حارس أمين للأطفال الذين كانت شدة الحر وضيق (المسيد) واكتظاظه بالتلاميذ يرهق أعصابهم. (الرواية، ص١٢٠).

الهامش: المسيد كلمة مغربية تطلق على الكتاب، وهي محرفة من كلمة مسجد لأن مكان الكتاتيب غالبا في مسجد الحي، ويقال للكتاب أيضا الجامع.

الترجمة :

M'sid : Ecole coranique ; le maître est le fqih. (P300).

يتطرق المؤلف في هذا الهامش، إلى أصل كلمة "المسيد"، خالقا بذلك ألفة بين القارئ العربي والكلمة التي ستبدو له غريبة في استعمالها المغربي الدارج. أما المترجم فيكتفي بتحديد معنى المسيد والإشارة إلى اسم المدرس به. لأن معرفة القارئ الأجنبي بأصل الكلمة في العربية لن يفيده في شيء، بخلاف الإشارة إلى أن الفقيه هو السيد المطلق في المسيد، لأن من شأن هذه المعلومة أن تضيء للقارئ في مستقبل السرد، أسباب استئثار الفقيه الجبلي بمحمود، ابن السيد التهامي من الخادمة.

خلاصـــة :

كشفت دراستنا لأساليب تعامل المترجمين مع هوامش الأصول، عن عدم تجانس هذه الأساليب، حيث يحتفظ المترجم الواحد بهامش معين نظرا لأهميته بالنسبة للقارئ الأجنبي، ويحذف هامشا آخر رغم توفره على نفس الأهمية.

إلا أن أهم ما أسفرت عنه هذه الدراسة، هو :

أ- تعزيزالنتيجة التي خرجنا بها أثناء تحليلنا لعنوان ترجمة "بيضة الديك"، وتتمثل في عدم توفر مترجم هذه الرواية على الشروط الضرورية التي تخول له خدمة الأدب المغربي كما ادعى ذلك.

ب- تأكيد التناقض الذي لاحظناه أثناء دراستنا لترجمة عنوان "دفنا الماضي" ولنص غلاف ترجمتها، بين إنجاز كوان الترجمي، ومنطلقه المتمثل في المساهمة في القضاء على الآفات التي تباعد بين الثقافات و من بينها آفة العنصرية.

٢,٢ – وظائف هوامش الترجمة :

تنقسم هوامش الترجمات المدروسة في المجمل إلى صنفين :

أ – هوامش تؤكد الاختلاف بين ثقافة النص المصدر وثقافة القارئ المستقبل للترجمة.

ب- هوامش وظيفتها تزويد هذا القارئ بالمعلومـــات اللازمة لفك شفرات الأصل.

١,٢,٢- الهامش فضاء لتأكيد الاختلاف.

لاحظنا ونحن ندرس ترجمات "دفنا الماضـي" و"الغربة" و"بيضة الديك" "وعين الفرس"، و"لعبة النسيان" أن المترجمين الفرنسيين والمغاربة، سعوا إلى الاحتفاظ بما يشكل

اختلاف النصوص الأصلية، فضمنوا ترجماتهم عن قصد استعارات وعناصر حضارية مغربية، مفضلين وضع هوامش توضيحية(١) رغم توفر المقابلات والتقنيات التي تمكنهم من أداء معاني هذه الاستعارات والعناصر الحضارية في اللغة الهدف.

ومن الملاحظ أيضا، أن هؤلاء المترجمين وظفوا هوامش ترجماتهم من أجل توضيح بعض العناصر الحضارية المغربية التي ترددت في الكتابات الفرنسية، ودخلت إلى القاموس الفرنسي. مما يدفعنا إلى التساؤل عما إذا كانت المعلومات المقدمة في هذين النوعين من الهوامش تساهم فعلا في تحقيق هدف تقليص المسافة بين القارئ المستهدف والثقافة المصدر.

٢,٢,١,١- النوع الأول :

أ- العناصر الحضارية

أعرض المترجمون أحيانا كثيرة، عن توظيف تقنيات تخول لهم تقريب المسافة بين النص المصدر والقارئ الأجنبي، فأنجزوا نصوصا تذكر هذا القارئ باستمرار بأنها نصوص مترجمة(٢) :

الغربة :

المثال الأول :

النص : Pas un marchand de lait, pas un vendeur de **hrira**(1) dans les parages. P 54.

---

(١) تخلو ترجمتا "الخبز الحافي" و"الضوء الهارب" من ملاحظات خاصة بالمترجمين، باستثناء الإحالة على توظيف النصين الأصليين لبعض الكلمات والتعابير الأجنبية. أما الطبعة المغربية لترجمة "مجنون الحكم" فتتضمن هامشا واحدا سنتطرق لطبيعته في هذه الدراسة.

(٢) تفاديا لإثقال البحث بكثرة الأمثلة، ارتأينا عدم ذكر مقابلات الاستشهادات المقتطفة من الترجمات بلغتها الأصلية، بعد أن أكدت لنا عملية المقارنة احترام المترجمين في هذه الاستشهادات لمضامين وإيحاءات الأصول. مثال (دفنا الماضي):
وظل عبد الرحمن شقيا بضميره حتى انفجرت المأساة عن إبعاد الملك فرآها عبد الرحمن تكشفا صارخا عن نوايا الخصم (..) واستسلم لأسى عميق وحزن دفين وهو يتلقى الأنباء: - "دمية على العرش". (ص ٣٤٠- ٣٤١).
Il restait aux prises avec sa conscience malheureuse, jusqu'au jour où éclata le drame de l'exil du Roi-révélation criante des intentions de l'ennemi (…) Abderrahman souffrait mille morts, envahi d'un désespoir secret à l'écoute des nouvelles : -On a mis un pantin sur le trône… (p251).

الهامش : **Hrira**[1] : brouet, soupe très relevée, à base de levain délayé

contenant tomates, oignons, lentilles, pois chiches, vermicelles,

petits morceaux de viande, oeufs, coriandre, curcuma.

المثال الثاني:

النص : Chuayb n'avait aucune envie de se rendre chez Abbas pour y

jouer au **tuti**[2] sans idris (P56).

الهامش: **Tuti** : Jeu de cartes ressemblant à la belote

لعبة النسيان :

النص : ...Ensuite, quand j'ai eu assez d'argent, j'ai acheté [٣] à un **Chleuh**

une boite pour cirer les chaussures. (P 87)

الهامش: **Chleuh**, ou Soussi, nom d'une tribu berbère principalement

implantée dans le sud-ouest du Maroc.

نسجل بخصوص هامش المثال الأول، المقتطف من ترجمة "الغربة"، الحيرة التي وقعت فيها ك.شاريو وهي تحاول اختيار مقابل يقرب الطعام المغربي من تصور القارئ

(١) . "حريرة" في الأصل (ص ٤١).
(٢) "التوتي" (الرواية، ص ٤٣).
(٣) "الشلح" (الرواية، ص ٥٩).

الأجنبي(١)، حيث ابتدأت بتعريف "الحريرة" بأنها طعام سائل "Brouet"، فحساء "Soupe" بعد ذلك، مع أن كلا العنصرين يتضمنان بعضهما. وقد تلا هذا التعريف، عرض لبعض العناصر المتنوعة التي تساهم في صنع الحريرة، إلا أن معرفة القارئ بمكونات الحساء المغربي من خلال الهامش، لا تلغي المسافة التي تفصله عنه. لأن إلغاء هذه المسافة يتطلب من القارئ أن يذوق الحريرة بنفسه، لا أن يستعمل خياله ليتصور شكلها وطعمها. مما يعني، أن كمية الغرابة التي يتضمنها تعريف "الحريرة" في الهامش، تضاهي تلك التي يشعر بها القارئ الأجنبي وهو يواجه لأول مرة هذا العنصر الحضاري" Hrira " داخل النص. وهي غرابة مقصودة لذاتها، وإلا لكانت المترجمة استغنت عن الهامش، ووظفت تقنية التكييف "l'adaptation" لتستبدل الحريرة ب"Soupe".

يعزز هذه النتيجة، هامش المثال الثاني من نفس الترجمة، فتشبيه لعبة "التوتي" بلعبة "la belote"، لا يساهم في إلمام القارئ الأجنبي بأصول اللعبة المغربية، ما دام وجه الشبه المتمثل في كونهما معا لعبتي ورق يؤدي وظيفة تقريبية لا غير. وقد كان بالإمكان مثلا استبدال اللعبة المغربية باللعبة الفرنسية في الترجمة، وإعفاء القارئ من الرجوع إلى الهامش.

ومما يؤكد سعي شاريو في ترجمتها للغربة إلى خلق جو غرائبي تعي أنه يروق للقارئ الذي تتوجه إليه، التعريف الذي وضعته لأكلة "الطنجية" في هذا المثال الذي يختلف عن المثالين السابقين، في كون الحضارة الفرنسية لا تتوفر على مقابل للعنصر الحضاري المغربي:

النص

... Les gens s'y rendaient sur des ânes qui transportaient les tentes, les nattes et les tanagi(2) qui avaient cuit sous la cendre. (P104)

الهامش

Tanagi : **Pluriel du mot tangia qui désigne un plat de viande que l'on fait cuire dans une sorte d'amphore en terre placée**

---

(١) نستثني بطبيعة الحال، القارئ الذي سبق له أن تردد على المطاعم المغربية المتكاثرة في فرنسا وغيرها من الدول الغربية، بفعل تنامي نسبة الجالية المغربية في الغرب. و نشير في هذا السياق، إلى أن أسماء بعض الأطعمة المغربية أصبحت متداولة بين الفرنسيين، وخاصة في الجنوب.

(٢) "الطناجي" (الرواية، ص ٨٧).

dans la cendre du feu du bain public. Ce terme désigne le contenant aussi bien que le contenu.

إذا تأملنا جيدا هذا التعريف، سنخلص إلى أن المترجمة لم تعن بتحديد العناصر التي تتكون منها أكلة "الطنجية" باستثناء عنصر اللحم، وأنها حرصت بخلاف ذلك على تحديد مصدر الرماد الذي يوضع فيه إناء الطنجية، وهو أمر سكت عنه النص الأصلي (La cendre du feu du bain public). ولا يخفى الدور الذي يلعبه الحمام (العمومي)، في الصورة التي كونها الغرب عن الشرق(١).

أما بالنسبة للمثال المقتطف من ترجمة "لعبة النسيان"، فنسجل أولا خطأ بعض المعلومات الواردة في هامشه، إذ لا يتكون أمازيغ سوس (الشلوح) من قبيلة واحدة، كما يؤكد ذلك المترجم المغربي، وإنما من عدة قبائل تحمل كل قبيلة منها اسما خاصا بها.

وكما هو الشأن بالنسبة للمثالين المدروسين، تجنب المترجم في هذا المثال توظيف تقنية تعفيه من وضع الهامش، وأنتج ترجمة وظيفتها جعل القارئ يحس بعمق المسافة التي تفصله عن المحيط الحضاري للنص الأصلي بهدف شحذ فضوله أكثر. فلو أن غويرغات وظف تقنية إعادة الصياغة مثلا (la paraphrase)، لتجنب الرجوع إلى الهامش و لضمّن ترجمته المعلومات الواردة فيه، فتصبح النتيجة :

j'ai acheté à un **berbère du sud ouest**...Une boite...

في مقابل العناصر الحضارية التي لا تتوفر الثقافة الهدف سوى على مقابلات تقريبية لها، تشتمل النصوص الأصلية على عناصر حضارية أخرى، تتطابق معانيها أو تكاد مع معاني عناصر حضارية مماثلة في الثقافة الهدف. لكن بعض المترجمين فضلوا كتابة هذه العناصر بالحرف اللاتيني ووضع هوامش توضيحية من أجل البرهنة على اختلاف أساليب ومستويات إحالاتها الحضارية. ونورد كمثال على ذلك، هذا الهامش المقتطف من ترجمة "دفنا الماضي" :

---

(١) انظر بخصوص صورة الحمام الشرقي في المتخيل الغربي :

-Daniel – Henri Pageaux : Le Bûcher d'hercule, Honoré champion éditeur, paris, 1996, P82.

النص : Ces outres de « lben[1] » frais où nagent les globules de beurrre.

(P 79-80)

الهامش : Lben : Petit-lait. (P299).

كان بإمكان ف.كوان، كما هو ملاحظ، الاقتصار على الدلالة العامة للعلامة اللغوية[٢]، واقتراح الوحدة المعجمية المركبة "Petit -lait" مقابلا تقريبيا للوحدة المعجمية الدارجة "Lben"، إلا أنه أخذ بعين الاعتبار اختلاف نوعية المنتوج باختلاف سياقه الحضاري من العربية إلى الفرنسية. فارتباط عنصر "لبن" بعنصر "قرب" في الجملة الأصلية، يحيل القارئ على طبيعة المجتمع الفلاحي المغربي إبان الفترة الاستعمارية[٣]، حيث الاعتماد الكلي تقريبا على الوسائل التقليدية في الإنتاج، بخلاف المجتمع الفلاحي الفرنسي المستفيد من تطور الصناعة. مما يفيد بأن كلمة "لبن" علامة لغوية متميزة ذات مدلول ثقافي مختلف عن العلامة اللغوية "Petit lait"، وهذا الاختلاف هو هدف المترجم.

ب – الاستعارة.

تنفرد ترجمة س.أفولوس لرواية "بيضة الديك" بإعادة إنتاج الاستعارة الميتة:

المثال الأول :

النص : **J'ai vu pas mal de krouch lahram[4]. (P79).**

---

(١) " اللبن" (الرواية، ص ٩٧).

(٢) أعار منظرو الترجمة اهتماما للمشاكل التي يطرحها على المترجم اختلاف المدلولات الثقافية للعلامة اللغوية الواحدة. ومن بينهم فالتر بنجامين الذي ميز بين المدلول الثقافي لكلمة "خبز" بالفرنسية "Pain"، والمدلول الثقافي لنفس الكلمة بالألمانية (Brot). و كذلك جورج مونان الذي توقف عند اختلاف مدلولات "الخبز" في اللغة الواحدة. انظر في هذا الشأن :

- Inês Oseki-Dépré : théories et pratiques de la traduction littéraire, Armand Colin, Paris, 1999, P.58-59.

- Georges Mounin : les problèmes théoriques de la traduction, Op.cit.

(٣) نخص هذه الفترة بالذكر لأنها تمثل زمن الحكاية في "دفنا الماضي".

(٤) "كروش الحرام" (الرواية ص ٥٨)

الهامش : Ventres du péché, traduction littérale

المثال الثاني :

النص : Vous faites d'un petit grain une Koubba[1]. (P98).

الهامش : Faire d'un rien une montagne

يتوفر المترجم، في المثال الأول، على إمكانية تحويل الاستعارة المغربية إلى مضمونها[٢]، أو استبدالها باستعارة موازية في اللغة الفرنسية (Gros ventres مثلا)، إلا أنه فضل إعادة كتابتها بالحرف اللاتيني رغبة منه في أن يحفظ للنص غرابته، التي يعمقها الهامش بواسطة الترجمة الحرفية للاستعارة (Ventres du péché). ومما يؤكد هذه الرغبة، تطابق معنى الاستعارة المغربية التي اقتفت الترجمة أثرها في المثال الثاني: (Faire d'un petit grain une koubba)، مع معنى الاستعارة الفرنسية المقترحة في الهامش: (Faire d'un rien une montagne)، إضافة إلى تمتعهما معا بنفس الدرجة من الشيوع والاستعمال.

وإذا نحن تأملنا جيدا هذين المثالين، اللذين حاول المترجم من خلالهما تضمين ترجمته لغة المعيش اليومي الموظفة في الأصل، ستعود بنا الذاكرة ولا شك إلى الكتابات المغاربية باللغة الفرنسية، الحافلة بمجهود ترجمي مقصود من اللغة الأم إلى اللغة المكتسبة. لكن هذا الأمر لا يعني أن أفولوس قد نجح، من خلال تعامله الاعتباطي مع متخيل لغة المعيش اليومي، في إعادة إنتاج نص مختلف بفرنسية جديدة.

نخلص مما سبق، إلى أن الهامش الذي يمثل عادة قنطرة عبور نحو المجهول، حينما يتعلق الأمر بإيضاح العناصر الحضارية التي تفتقر اللغة الهدف لمقابلات تقرب معناها من إدراك القارئ الأجنبي، قد تحول في هذه الترجمات إلى فضاء لتأكيد الاختلاف بسبب إصرار المترجمين على خلق تواصل خاص مع القارئ بالتركيز على إغراء "المختلف".

---

(١) "من الحبة قبة" (الرواية، ص ٦٩).

(٢) إنه إجراء من بين الإجراءات السبع التي اقترحها بيتر نيومارك لترجمة الاستعارة، في كتابه : اتجاهات في الترجمة، م.س.، ص ١٦٨-١٧٥.

٢,٢,٢,٢ – النوع الثاني :

نمثل لهذا النوع بداية بتعريف كلمة "شريف" في هامش ترجمة "دفنا الماضي" و في هامش ترجمة "لعبة النسيان" بعد ذلك، مع أن هذه الكلمة تندرج ضمن قائمة الكلمات التي نادى ر.بلاشير و ج. صوفاجي (R.Blachère, J.Sauvager) منذ بداية الخمسينيات من القرن المنصرم، إلى التعامل معها وكأنها كلمات فرنسية[١].

دفنا الماضي :

النص : Les deux **chérifs**[2] commencèrent à préparer le terrain de l'alliance entre les deux familles. Ils récitaient des hadiths du Prophète, dans un arabe défectueux, et des versets du Coran, mal prononcés et sans rapport apparent avec le mariage. P147.

الهامش :

Chérif : les chérifs (ou chorfa, selon le pluriel arabe) sont les descendants du Prophète, bénéficiaires de sa "baraka", bénédiction et faveur divine. Cette ascendance prestigieuse leur donne un rang à part dans la société, indépendant de leur fortune personnelle. Ils interviennent comme médiateurs dans les tractations, notamment la conclusion des mariages. Les chorfa idrissides, les plus prestigieux, descendent de Hassan, petit-fils du Prophète, par Moulay Idriss ;(...); les

---

(١) - R Blachère, J.Sauvager : Règles pour édition et traduction de textes arabes, société d'édition des belles lettres, 1953, P27.

(٢) " الشريفان" (الرواية، ص ١٨٨).

chorfa Houssaïnites descendent de Houssaïn, frère de Hassan. (P296).

لعبة النسيان :

النص :

- Mais cet appétit pour la vie et ses plaisirs profanes allait de pair avec un goût prononcé pour les poèmes à la louange du prophète et la compagnie des **chorfa**[1]. (P29).

الهامش :

Chorfa (sing. Charif) : personnes se réclamant de la descendance du Prophète et jouissant d'un statut social et religieux particulier.

ما الذي يبرر الرجوع إلى الهامش في ترجمة "دفنا الماضي" ؟

أغلب الظن أن المترجم، توقع استغراب قارئه الضمني من الاحترام الكبير الذي يظهره محمد التهامي وأمثاله ممن لقبوا ببورجوازيي الإسلام للأشراف الحسينيين في الرواية رغم وضعهم المادي المتواضع.

ولكن بأي قارئ يتعلق الأمر؟ لأن القاموس الفرنسي يركز على أصل الأشراف النبيل، كما أن الكتابات الفرنسية التي تحدثت عن هذه الظاهرة، ولعل أكثرها انتشارا كتاب بيير لوتي "في المغرب"[٢]، قد تطرقت للحظوة التي يتمتع بها الأشراف في المغرب سواء أكانوا أغنياء أم فقراء، بفضل ارتباطهم بآل البيت.

نميل إلى الاعتقاد، بأن حرص كوان على إعطاء أول تجربة له في مجال ترجمة الرواية المغربية فرصا قوية للانتشار، دفعه إلى تنسيب التداخل الحاصل بين الثقافتين المصدر والهدف. وإذ نسجل نفس الملاحظة بخصوص الهامش الذي وضعه غويرغات،

---

(١) " الأشراف " (الرواية، ص ٢٠).

(٢) - Pierre Loti : Au Maroc, op.cit., P133

انظر في هذا الشأن أيضا : - François Bonjean : Au Maroc en roulotte, Hachette, 1950, P25.

نشير إلى أن كون ترجمة "لعبة النسيان" لاحقة لترجمة "دفنا الماضي"، يضفي على هامشها صفة التكرار. مما يجعلنا نتساءل، ونحن نستحضر ترجمات بعض الروايات العربية إلى الفرنسية[1]، إن كان قدر كل ترجمة من العربية أن تشتمل على نفس الإحالات التي تضمنتها الترجمات الصادرة قبلها في سبيل تقريب المسافة بين القارئ الأجنبي والنص العربي.

يبدو لنا الأمر خارجا عن نطاق المعقول، ونحن نتأمل هوامش الترجمات المدروسة، فكلمة "زليج" مثلا تفسر للقارئ في هامش ترجمة "دفنا الماضي"، و كذا في هامش ترجمة "الغربة" اثنتي عشر سنة بعد ذلك، مع أن هذه الكلمة موجودة في القاموس الفرنسي:

دفنا الماضي:

الهامش: **Zelliges** : Carreaux de faïence, ou mosaïque. (P302).

الغربة.

النص: Désormais, les portes des palais à **zelliges**[2] et des maisons

richement décorées se sont ouvertes…(P132).

الهامش :

Zelliges : morceaux de brique émaillée servant à la décoration des intérieurs marocains.

نلاحظ أن تعريف شاريو للعنصر الحضاري "زليج" يشمل تعريف كوان، ويتطابق تقريبا مع التعريف الذي يقدمه القاموس الفرنسي. فما الفائدة من التكرار؟ خاصة وأن النص السردي يتضمن وظيفة هذا العنصر الحضاري.

---

(١) يتكرر في ترجمات الروايات المصرية مثلا، تعريف عناصر من قبيل: "البسبوسة"، و"الملوخية"، و"الطعمية"،... إلخ.
انظر في هذا الشأن : - Anne wade Minkowski : Comment passe l'information, in Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en français, Op.cit.. p 105.

(٢) "المزلجة" (الرواية، ص ١١١).

تكمن بعض ملامح الإجابة، كما أسلفنا، في تأثير هاجس التواصل مع القارئ على المترجمين الذين ندرس ترجماتهم، ومن بين الأمثلة الحية تبين ذلك بوضوح هذا المثال المقتطف من ترجمة "عين الفرس":

النص :

...Notre ci-devant conteur, Mohammed ben chahrazad **le Borgne, sera bâillonné et exilé à Aïn-el-Faras. (P52).**

الهامش :

Chahrazad **: s'écrit aussi schéhérazade (Mille et une Nuits).**

لاحظنا ونحن نتفحص الأسلوب الذي اتبعه كوان في نقل أسماء الأعلام العربية إلى الفرنسية، حرصه على مطابقة الرسم الفرنسي للاسم للنطق العربي (Abou Saad Bensaïd...)، وقد خص اسم شهرزاد بهامش توضيحي، لأن الرسم المقترح في الترجمة لهذا الاسم : "Chahrazad"، يختلف عن الرسم الذي تم به تداول اسم شهرزاد في النسق الفرنسي، منذ ترجمة أنطوان غالان لألف ليلة وليلة : "Schéhérazade".

إلا أن تخوف كوان من إمكانية تضليل هذا الاختلاف المرغوب فيه للقارئ، كما يستفاد من حرصه على ذكر حكايات " ألف ليلة وليلة"، تخوف مبالغ فيه ما دام الرسم الذي يتم به تداول اسم شهرزاد بالفرنسية حاليا :Shehrazad ، قريب من اقتراح المترجم.

وأغلب الظن، أن رغبة المترجم الشديدة في استحضار القارئ لحكايات ألف ليلة وليلة هي المسؤولة عن هذا الانزلاق. خاصة وأن وظيفة هذه الحكايات في ترجمة "عين الفرس" وظيفة مزدوجة، فهي بالإضافة إلى إحالتها على أجواء الشرق المثيرة، تساهم في إبراز أسلوب تفاعل المبدع المغربي مع الموروث السردي العربي. فتسمية الراوي في "عين الفرس" ب "محمد بن شيرزاد الأعور" ليست تسمية اعتباطية، إنها تسمية مقصودة يهدف المبدع من ورائها، وهو يرتكز على تقنية السخرية (صفة الأعور)، إلى وضع القارئ أمام واقعين متناقضين للحكي: واقع الأم شهرزاد التي نجت من الموت بفضل الحكي، وواقع ابنها محمد الأعور الذي حكم عليه بالموت بسبب الحكي.

إن ترجمة كوان الزاخرة بهوامش تعيد تفسير العناصر الحضارية المغربية الدخيلة في اللغة الفرنسية مثلها في ذلك مثل بقية الترجمات المدروسة، لم تضف جديدا سوى في حالات قليلة، من بينها حالة تفسير كلمة "فقيه" مرتبطة بنعت "الجبلي" في هامش ترجمة "دفنا الماضي":

النص :

Il se dirigea vers l'estrade du fqih djebli[1]**, s'inclina vers la main décharnée qu'il lui tendait d'un geste noble, et la baisa d'un air soumis.(P100).**

الهامش :

Fqih djebli : **Fqih Signifie Savant, lettré. Certains fqihs se spécialisent dans l'enseignement du Coran. Les maîtres d'école coranique de Fès venaient généralement de la région des Djebala, au nord de Fès, « région de rudes montagnards à la piété solide ». (Le Tourneau, Fès avant le protectorat). (P298).**

من الواضح أن ارتباط كلمة "الفقيه" بنعت "الجبلي" لن يطرح أي مشكل لقارئ النص الأصلي وخاصة إذا كان مغربيا، لكن ارتباط هذه الكلمة في الترجمة بنفس النعت منقولا بالحرف اللاتيني "djebli" قد يعطي الانطباع للقارئ الأجنبي ــ الذي نفترض في هذه الحالة معرفته بمعنى كلمة Fqih ــ بأن الأمر يتعلق باسم "علم": الفقيه المسمى "الجبلي"، لذا فإن الهامش إذ يضيف معلومة جديدة للقارئ، يساهم أيضا في إضاءة السرد.

استنادا إلى ما سبق نستنتج، أن الهوامش التي أراد لها المترجمون أن تؤدي وظيفة تقريب المسافة وأن تكون معبرا نحو المجهول، أضفت بخلاف ذلك لباس الغرابة على المألوف، ومنحت القارئ فرصة جديدة لتأمل هذه المسافة وقياس عمقها.

---

(١) "الفقيه (الجبلي)" (الرواية، ص ١٢٥).

٢,٢,٣- الهامش فضاء معرفة.

٢,٢,٣,١ - إنارة السرد /تحديد مرجعيات الأصل.

تتضمن النصوص الأصلية إحالات على أحداث تاريخية وسياسية، أو على أعلام لعبوا دورا في الحياة الثقافية والسياسية العربية والمغربية. ومن شأن هذه الإحالات، التي تتطلب من القارئ الأجنبي معرفة عميقة بالتراث العربي، وبالوسط المغربي في سيرورته التاريخية، أن تقف عائقا بينه وبين سبر أغوار هذه النصوص، وتحديد مرجعياتها. لذا تزخر الترجمات المدروسة، بهوامش يهدف المترجمون مغاربة وفرنسيين من ورائها إلى تزويد القارئ بثقافة عامة، تعينه على استنباط معاني النصوص المنقولة إليه من جهة، وتحديد المرجعيات التي تستند إليها الكتابة الروائية الجديدة بالمغرب من جهة أخرى.

دفنا الماضي :

النص :

Il resta aux prises avec sa conscience malheureuse, jusqu'au jour où éclata le drame de l'exil du Roi. Révélation criante des intentions de l'ennemi (...) Abderrahman souffrait mille morts, envahi d'un désespoir secret à l'écoute des nouvelles : -On a mis un pantin sur le trône...(P251).

الهامش :

Pantin : Le 20 août 1953 le Sultan Mohammed V fut écarté du trône et exilé, remplacé au palais par son cousin Mohammed ben Arafa , plus docile à la France. Une violente réaction s'ensuivit dans le pays. Le 16 novembre 1955 le roi Mohammed V rentrait triomphalement d'exil.(P301).

لعبة النسيان :

النص :

Mais, en un flot continu, des hommes portant la djellaba et le_tarbouche national les avaient rejoints. P66.

الهامش :

Durant les années de l'après-guerre, porter le tarbouche (aussi appelé Fez, précisément du nom de la ville) était une des façons d'affirmer des convictions nationalistes.

يؤدي هامش الترجمة في المثال الأول وظيفتين متداخلتين. تتجلى الوظيفة الأولى في الكشف عن هوية الموصوف "بالدمية" في الرواية، وتتمثل الوظيفة الثانية في التعريف بالأسباب التي أدت بالوطنيين المغاربة إلى إطلاق هذا الوصف المحقِّر عليه. مما سيسهل على القارئ الأجنبي، حل لغز كلمة "الدمية" التي يتكرر ذكرها في النص.

أما هامش المثال الثاني، فمن شأنه وضع حد لبعض الأسئلة المتوقعة من القارئ المستهدف، من قبيل: ما معنى أن يكون الطربوش وطنيا؟ و ما هو الفرق بين الطرابيش الوطنية وغير الوطنية؟، إذ يسلط هذا الهامش الضوء على دور اللباس في التمسك بالهوية ومحاربة المستعمر، موضحا بذلك أن صفة الوطنية التي نعتت بها الطرابيش في الرواية، صفة مرتبطة بفترة النضال ضد الاستعمار الفرنسي.

ومن الملاحظ، أن ترجمة "الغربة" تزخر بهذا النوع من الهوامش أكثر من غيرها، نتيجة اعتماد العروي في كتابته على أسلوب التلميح بدل التصريح:

النص :

Chacun chez soi s'en retourne : le monarque à son trône **(...). Idris à son mausolée, tandis que Chuayb interpelle Aïcha ; l'un de l'autre séparés par le fleuve où David tua Goliath et, pour la troisième fois, les sables ont enseveli** la ville **jusqu'à ce qu'à nouveau elle renaquît du souffle d'un** peuple d'hérétiques. **(p. 71)**

الهامش الأول :

- Le monarque à son trône : il fait allusion au retour d'exil du roi Mohammed V novembre (1955).

الهامش الثاني :

- La ville : il s'agit de la ville d'Azemmour , située à l'embouchure du fleuve Oum Er-Rbia. Ce passage est fait d'allusions qui mêlent l'Histoire à la légende locale : Fondée à trois reprises depuis l'époque Carthaginoise , Azemmour serait le lieu où David et Goliath se sont affrontés, le lieu de l'amour légendaire du saint patron de la ville Abû Chuayb pour Aïcha, la capitale de l'empire des Berghouata hérétiques ,un centre de guerre contre les envahisseurs portugais, etc.

يسهل على القارئ الأجنبي المطلع على تاريخ المغرب إبان الاستعمار، أن يفك شفرة الجملة الأولى بالاستناد إلى زمن الحكاية " Chacun chez soi s'en retourne : le monarque à son trône.."، إلا أنه سيقف ولا شك حائرا أمام هذه "المدينة" التي يمتزج فيها التاريخ بالأسطورة، ما دامت المدينة المعنية (أزمور) لا تندرج ضمن قائمة المدن المغربية المشهورة خارج الحدود الوطنية.

واللافت للانتباه، أن الهامش الذي وضعته المترجمة يساهم، إلى جانب النص الروائي، في إعادة الاعتبار لمدينة أزمور، بصفتها مدينة شهدت مجد التاريخ وساهمت في النضال من أجل حرية الوطن. ففي هذا الهامش، يجد القارئ معلومات من شأنها إعانته على فهم إيحاءات النص والإعلاء من شأن المدينة. وهكذا سيتسنى له رد ما للتاريخ للتاريخ وما للأسطورة للأسطورة، حيث يتبين من خلال هامش الترجمة، أن حكاية قتل داوود لجالوت محاذاة النهر الذي يفرق شعبيا عن عائشة واقعة تاريخية أسطورية، وأن حكاية الشعب الملحد[1] الذي أعاد إحياء المدينة حقيقة تاريخية، يترجميا اسم البورغواطيين.

---

(١) يعكس نعت البورغواطيين بالشعب الملحد في الرواية، موقف السارد من ربط البورغواطيين بين الاستقلالين السياسي والثقافي عن الشرق. حيث "كانت التجربة البورغواطية محاولة لتمزيغ الإسلام في هدف رد الاعتبار

نستنتج إذن، أن بنية السرد في رواية "الغربة" تفصح عن قارئها الضمني، ويتعلق الأمر بقارئ له إلمام واسع بالتاريخ القديم والحديث وبالثقافة العربية والمغربية في تنوعها وتشعبها. وإذا كان فهم هذه الرواية، قد استغلق على كثير من المثقفين المغاربة أنفسهم[1]، فما بالنا بالقارئ الأجنبي الذي تتوجه إليه الترجمة وفي نيتها مخاطبة أكبر عدد منه، كما تدل على ذلك عملية إشراك القارئ في نتائج فك شفرات النص وإحالته على مرجعياته الثقافية :

المثال الأول :

النص :

...Je lui aurais fait le portrait d'un homme **qui avait protesté de la vérité devant le conseil des anciens et dont les gens plus tard se souviendraient comme d'un des leurs, ayant su résister tout seul aux féroces assauts de la vanité. P63.**

الهامش :

Allusion au mystique Soufi Al-Hallâj et à sa célèbre déclaration : « Je suis la Vérité », qui fut considérée comme un blasphème .

المثال الثاني :

النص :

- Pourquoi cette maigreur ? cette fragilité ? Où sont les dunes, ô toi, Ibn Abi Rabi'a **? (P98).**

للأمازيغيين (...) وقد اقتحم العقبة يونس الذي أعلن قيام دين جديد". انظر حسن أوريد: لمحة من تاريخ شمال إفريقيا، معارك فكرية حول الأمازيغية، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ٢٠٠٢،ص١٧٨.

(١)انظر على سبيل المثال: إدريس الناقوري : المصطلح المشترك (١٩٧٧)، وحميد الحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي (١٩٨٥).

الهامش :

- Poète arabe du VII siècle de l'ère chrétienne ; ses poèmes célèbrent de façon presque exclusive la femme et l'amour. Les canons de la beauté sont à l'époque : blancheur de la peau, opulence des hanches, finesse de la taille, cuisses pleines, chevilles rondes... Tout le contraire, enfin, du portrait qu'Idris dresse de Maria.

يتضمن الكلام، الذي جاء في الرواية على لسان الأستاذ الأجنبي يوليوس، بعض العناصر التي بإمكانها مساعدة القارئ الأجنبي الملم بالتصوف الإسلامي وبأعلامه على التعرف على هوية الرجل الحسين منصور الحلاج ـ الذي يتوفر النسق الثقافي الفرنسي، منذ سنة ١٩٢٢، على الرسالة التي أعدها بخصوصه المستشرق لويس ماسينيون (L. Massignon)[١] ـ من ذلك مثلا: "يصدع بالحق" و"صمد وحده لأمواج الباطل الجامحة". وقد اقترحت الترجمة بالإضافة إلى هذه العناصر، تعبير " Le conseil desanciens" كمقابل لتعبير "أمام الملأ".

أما القاعدة العريضة من القراء الأجانب، فسيتعذر عليها فهم الإحالة المتضمنة في النص الروائي، وسيستغلق عليها بالتالي فهم نوع النجاح الذي سيصيبه يوليوس على عمر، لو أنه عرض على سمعه حكاية هذا الرجل. لذا يبدو الرجوع إلى الهامش ضروريا، وبمساعدته يقف القارئ أيضا على مدى تأثير التراث الصوفي في كتابة العروي الروائية، مما سيؤثر حتما على تلقيه للرواية، ما دام القارئ الغربي بوجه عام يعتبر التصوف الإسلامي أحد العوالم المثيرة في الإسلام[٢].

---

(١) يرى دانييل هنري باجو، في هذا السياق، أن رسالة ماسينيون التي فسحت المجال للتأمل العميق في تقاليد الشرق الفلسفية العريقة، تعد مجالا للنضال من أجل لقاء مستمر بين الغرب والشرق، وحدا فاصلا بين "الاستشراق الامبريالي" والمحاولة الجادة للتوغل في جوهر الشرق وفهمه. انظر :

- D.H. Pageaux, le bûcher d'Hercule, Op.cit., P83.

(٢) انظر: – Hachem Mouawich : Avicenne : Une librairie Arabe à Paris. in : Le livre Arabe en France. op.cit.. p 107)

في المثال الثاني، يتوجه الهامش إلى القارئ الأجنبي الذي لا يملك أدنى فكرة عن الأدب العربي في العصر الأموي، باعتبار أشعار ابن أبي ربيعة في المرأة تمثل إحدى لبنات أدب هذا العصر. وتكمن أهمية هذا الهامش، في الكشف عن استنجاد المبدع المغربي بذاكرة الشعر من أجل تشكيل ذاكرة النص السردي من جهة، وفي إبراز مدى تأثير الموروث الثقافي في تشكيل رؤية المثقف المغربي للعالم من جهة أخرى.

أما الحدث، فيضيئه الهامش بشكل غير مباشر إذ بوسع القارئ أن يستنتج من خلال قراءته للنص الروائي، بأن استنجاد البطل إدريس بابن أبي ربيعة أثناء اكتشافه لخصائص مارية الجمالية، يعني تحديد ابن أبي ربيعة لخصائص مختلفة.

ندرج أيضا في سياق الهوامش التي تقوم بوظيفة إنارة السرد، الهوامش التي وضعها كوان لشرح أسماء وألقاب الشخصيات الموظفة في رواية "عين الفرس"، والتي تلت تنبيهه للقارئ بواسطة الهامش[١] دائما، بأن أسماء الشخصيات في رواية شغموم تستجيب لتقنية اللعب اللغوي التي تميز كتابة هذا الروائي، حيث تحيل هذه الأسماء على دلالتين مزدوجتين: الدلالة الظاهرة للاسم، والدلالة الخفية التي على القارئ الكشف عنها:

Abou Saad Bensaïd : (...) ici on a, à peu près : Félix L'Heureux (P12).

Mehdi Sloughi. Mehdi : le Guidé, l'inspiré ; Sloughi : lévrier, donc rapide et chasseur (P21).

نسجل استفادة المترجم في المثال الأول، من العلاقة العضوية بين اللغتين الفرنسية واللاتينية القديمة، من أجل تقريب معنى الاسم العربي من فهم القارئ الأجنبي. فاسم العلم "Félix" فـي الفرنسية اسم مشتق من الاسـم اللاتيني (Félis, Félix, Féliz)، الذي يعني "السعيـد" (L'heureux).

ومن شأن هذا النوع من الهوامش، أن يساهم في التخفيف من الإحساس المتوقع بالغربة لدى القارئ الأجنبي، و أن يدفع به إلى التفكير في علاقة هذا النوع من التسميات بطبيعة السرد وبخطاب الرواية. خاصة وأن الصفات المقرونة بالأسماء العربية، في رواية "عين الفرس" تتنوع بتنوع إحالاتها، فبعض هذه الألقاب يحيل على عاهات جسدية أو نفسية (محمد بن شهرزاد الأعور، صالح الرعدة)، وبعضها الآخر يحيل على الحيوانات (الطاهر المعزة). ناهيك عن السخرية المتضمنة في أسماء الحكام الموظفة في النص (صانع حظه أبو المجد بنسعيد).

---

(١) انظر هامش الصفحة ١٢ من الترجمة.

ومن بين الهوامش التي تعبر عن سعي المترجم المغربي، مثله في ذلك مثل المترجم الفرنسي، إلى تقديم العون للقارئ الأجنبي أملا في تحقيق التواصل بينه وبين النص المغربي، هذه الهوامش المقتطفة من ترجمة "بيضة الديك" :

المثال الأول:

النص :

Et puis nous n'avons que faire de la rengaine du prof d'arabe : « Attache-la et fais moi confiance...[1] ». Moi, je fais confiance sans prendre la peine d'attacher. (P6).

الهامش :

Allusion à l'histoire du bédouin qui, voulant avoir une entrevue avec le prophète, est allé lui demander s'il devait d'abord attacher sa chamelle avant de venir ou la laisser en liberté en se fiant à Allah pour sa protection . Le Prophète lui a répondu qu'il fallait en même temps l'attacher et se fier à Allah.

المثال الثاني :

النص :

Il nous a abandonnées (...), sans penser qui paierait le loyer et subviendrait aux besoins des enfants . « Oisillons aux gorges à peine duveteuses, sans eau et sans arbres[2] ». **P56.**

الهامش :

Partie de strophe d'un poème de Houtaïa, poète arabe ayant vécu la période charnière entre la jahiliya et l'ère islamique. Célèbre pour ses poèmes satiriques,

(١) "اعقلها وتوكل" (الرواية، ص ٧)

(٢) "زغب الحواصل لا ماء ولا شجر" (الرواية، ص ٤١).

mordants, il avait été incarcéré par Omar, deuxième Khalife, après avoir récité un poème satirique contre un compagnon du Prophète. En prison, il récite un poème où il fait l'éloge du Khalife Omar, et où il le prie de le libérer. Pour attendrir le Khalife, il compare ses enfants à des oisillons affamés, sans eau ni arbres.

المثال الثالث :

النص :

-Tu n'aurais pas par hasard tué Jilali Bou Hmara_? (P100)

الهامش :

- Jilali Bou Hmara a essayé de mener une révolte contre le pouvoir au début du siècle au Maroc.

إذا كان بإمكان القارئ المسلم التعرف على الحيوان الذي يعود عليه الضمير في المثال الأول، فإن الأمر سيتعذر على القارئ الأجنبي عن الإسلام. ومن الملاحظ أن وظيفة هامش الترجمة الذي يوضح المعنى للقارئ غير المسلم تتجاوز إثارة السرد، بل وتتجاوز إثارة انتباه القارئ إلى عمق تأثير المرجعية الإسلامية في المبدع المغربي، إلى مساعدته على الوقوف على التناقض الموجود بين فلسفة بطل الرواية "كل واحد برزقه" -وهي فلسفة مستمدة من روح التواكل السائدة في المجتمعات الإسلامية- وبين روح الإسلام الذي يشجع على العمل ويدعو الفرد إلى تحمل المسؤولية.

في هامش المثال الثاني يكشف المترجم، من خلال تطرقه للأسباب الكامنة وراء الخلق الشعري، عن التعالق النصي الموجود بين السرد الروائي المغربي والشعر العربي القديم. مما سيساعد قارئ الترجمة على تكوين فكرة عن علاقة التجربة الروائية المغربية بالتراث الثقافي العربي. لكن هذه الفكرة ، لن تكون للأسف في صالح الرواية المغربية، لأن التمعن في كيفية اشتغال النص الشعري في "بيضة الديك" سيؤدي بالقارئ إلى الوقوف على التناقض الواضح بين القيمة الفنية العالية للبيت الشعري، والمستوى الثقافي الضعيف للشخصية الروائية التي يرد على لسانها.

أما هامش المثال الثالث فيساهم، رغم إيجازه في تعريف القارئ الأجنبي بشخصية تاريخية استنزفت محاربة ثورتها خزينة الدولة المغربية في بداية القرن العشرين[١]. ومن خلال تعرف القارئ على هوية هذه الشخصية يتسنى له فهم السؤال الذي وضعته غنو على المثقف من جهة، ويقف عن كثب على الأسلوب الذي اتبعه المبدع المغربي في توظيف معطيات تاريخ بلاده من جهة أخرى.

نخلص أخيرا، إلى أن الهوامش المدروسة تعتبر بمثابة مصابيح تنير درب قارئ مختلف، إلا أن عملية إنارة السرد تتضمن إمكانية الانزلاق نحو توجيه القراءة، إذا لم يحذر المترجم من المبالغة في تقديم المساعدة للقارئ.

٢,٢,٣,٢ – الهامش/الحشو.

كرر بعض المترجمين في الهوامش التي وضعوها المعلومات المتضمنة في النصوص المترجمة نفسها، تحت تأثير هاجس التواصل مع القارئ.

ومن الملاحظ أن ترجمة "الغربة" تحفل أكثر من غيرها بهذا النوع من الهوامش، الذي يقدم للقارئ مساعدات هو في غنى عنها:

النص :

« Mon dieu, pitié. Les jeunes attendent, ne les affole pas dès le début de leur séjour... ».P75.

الهامش :

Les jeunes : **Les jeunes qui attendent Chuayb sont Idris, Omar, Maria, Etc, qui viennent d'arriver de France.**

(١) شكل الروكي بوحمارة تهديدا حقيقيا للمخزن في عهد المولى عبد العزيز، إذ احتل أطرافا شاسعة من شمال المغرب، وشارف على الهجوم على أطراف فاس، كما أنه أعطى الأوامر، بعد انتحاله شخصية محمد بن المولى الحسن الأول، بإلقاء خطبة الجمعة باسمه كمقياس أساس لتسلم الحكم.

يدل لجوء ك.شاريو إلى الهامش في هذا المثال، على تخوفها من عدم اهتداء القارئ إلى المقصودين بكلمة "شباب" في الجملة. إلا أنه تخوف في غير محله، ما دام السياق الذي وردت فيه هذه الكلمة يحيل القارئ مباشرة على الشباب العائد من فرنسا، ومن بينهم البطل إدريس. فوحده القارئ الشارد الذهن، من لا يستطيع التوصل إلى فهم دلالة الكلمة. وحتى في حالة افتراض شرود القارئ، توجد إيحاءات تتحدى هذا الشرود، لكونها إيحاءات واضحة الدلالة، كما هو الشأن في المثال الآتي :

النص :

- Ce sont peut-être les derniers soubresauts du moribond. (P 90).

الهامش :

Le moribond : **littéralement, « celui qu'on étrangle », Allusion ici à l'administration du protectorat français au Maroc.**

يعكس هذا الهامش تهميش المترجمة للعون الذي يقدمه النص الروائي لقارئه، فمن خلال الحوار الدائر في الرواية بين إدريس ومارية بخصوص تطويق جيش المستعمر للمدينة، يتضح أن صفة "المخنوق" صفة مجازية، لا يمكن أن تحيل في السياق الذي وردت فيه إلا على المستعمر الفرنسي أواخر أيامه بالمغرب.

ويتجلى، بوضوح أكبر، تجاهل شاريو لتوجيهات النص الأصلي ولثقافة القارئ في المثالين الآتيين :

المثال الأول :

النص :

Maintenant tu en viens à te demander ce que ta mémoire a retenu en dehors de ces trois noms (..) Chuayb **au sommet de la colline (…)** Nasiri **en plein cœur de la ville**

(...) et enfin Annaq-al-Rih, le crâne rasé, les bras nus...(P107).

الهامش :

Nasiri et Annaq-al-Rih : **personnages de la légende locale.**

المثال الثاني :

النص :

Notre Chuayb ,celui-la même qui s'intérrogeait sur les dieux de l'amour chez les Grecs et qui pleurait sur les récits de Gibran **(p 119)**

الهامش :

Khalil Gibran : **écrivain libanais (1883-1931), grande figure de la littérature arabe, il est notamment l'auteur du célèbre Prophète,** ouvrage mondialement connu.

ضمنت المترجمة هامش المثال الأول، كما هو ملاحظ، معلومات يستطيع القارئ استنباطها من النص بنفسه، فارتباط اسمي "الناصريِ" و"عناق الريح" في الرواية باسم الشخصية الأسطورية "مولاي شعيب"، يدل على انتمائهما إلى عالم الأسطورة، التي لم يكن هناك أي داع للتأكيد بأنها محلية، ما دام اسما العلمين يساعدان القارئ بالفرنسية كيفما كانت جنسيته على استنتاج ذلك.

أما في هامش المثال الثاني، فقد وصل حرص شاريو على تقديم العون للقارئ، حد اعتباره قارئا لا يتكون أفق انتظاره من نصوص قبلية تمكنه من فك مجموعة من شفرات النص المترجم، متجاهلة بذلك قراءاته والدور الذي تضطلع به عملية الترجمة ذاتها في العصر الحديث. فتأكيد شاريو في هذا الهامش على شهرة جبران خليل جبران استنادا إلى الشهرة العالمية لكتاب "النبي"، تأكيد يتناقض في العمق وسعي هذه المترجمة إلى التعريف به وكأنه كاتب مجهول. وبما أن جبران كاتب مشهور في العالم الغربي احتضن النسق

الثقافي الفرنسي كتاباته السردية مترجمة إلى الفرنسية منذ سنة ١٩٥٦، فإن بوسع قارئ الترجمة التعرف على هويته من خلال النص الروائي نفسه، ما دام اسمه الشخصي يرتبط في الرواية بعالم السرد.

نشير أخيرا إلى أن بعض الهوامش، اختزلت المعلومات التي منحها النص الروائي للقارئ، فعمقت بذلك سوء استغلال هذا الفضاء الحساس في الترجمة. نستدل على ذلك بالهامش الذي يتناول في ترجمة 'لعبة النسيـــان" صفقة شركة باناما:

النص :

As-tu oublié l'affaire de la société Panama ? comment certains ministres et secrétaires d'Etat étaient impliqués dans des pratiques de corruption et de détournement de fonds ? (P209).

الهامش :

- Scandale politico-financier qui défraya la chronique au tout début des années soixante-dix.

إذا استثنينا التحديد الزمني غير الدقيق للفضيحة السياسية المالية بالمغرب، سنخلص إلى أن الهامش الذي وضعه المترجم لا يضيف جديدا إلى مضمون النص، بل إن النص الروائي يمنح من المعلومات ما يختزله الهامش مادام التساؤل بخصوص الفضيحة السياسية المالية بالمغرب، يرتبط بالنقاش الدائر بين راوي الرواة والمؤلف حول السمات المميزة لزمن ما بعد الاستقلال. وقد كان بإمكان المترجم مثلا، توظيف الهامش، من أجل توضيح ملابسات هذه الفضيحة، حتى يشبع فضول القارئ الذي سيوقظه، بدون شك، تحذير راوي الرواة للمؤلف من التطرق لهذا الحدث الذي لن يأتيه منه سوى الوجع وصداع الرأس (الرواية، ص ١٣٣).

٤,٢,٢- النص/الهامش.

يبتدئ السرد في "مجنون الحكم"، بمقطع يذكر فيه السارد نسب الحاكم بأمر الله :

أبو علي منصور (الملقب بالحاكم بأمر الله) هو ابن العزيز بالله نزار ابن المعز بالله معد (فاتح مصر وباني القاهرة والأزهر) ابن المنصور بالله إسماعيل ابن القائم بأمر الله محمد ابن المهدي عبيد الله (مؤسس دولة الفواطم في أدنى المغرب)...(الرواية ص١٢).

وقد حافظ م.س.اليمني في ترجمته على موقع هذا المقطع السردي في النص، كما يتضح من خلال الطبعة الفرنسية للرواية، لكن الطبعة المغربية لنفس الترجمة فاجأت القارئ بنقل المقطع المعني من داخل النص إلى الهامش.

هامش الصفحة ١٣ :

Abou Ali Mansour, **(nommé al-Hakim Biamrillah, (le monarque par l'ordre de Dieu), fils d'al-Aziz Billah, fils de Nizar Ibn Al-Muiz Billah (conquérant de l'Egypte et fondateur du Caire et d'al-Azhar), fils d'al-Mansour Billah Ismaël, fils d'al qaim Biamrillah Mohammad, fils d'al Mahdi Obeidallah (fondateur de la dynastie fatimide en Tunisie).**

ويوحي نقل المقطع السردي من داخل النص إلى عتبته في الترجمة، بتوجيه انتقاد ضمني للمؤلف مفاده إثقال عملية السرد بمعلومات هامشية. غير أن السؤال الذي يطرح نفسه علينا، ونحن نأخذ بعين الاعتبار، ارتباط عملية التغيير بالطبعة المغربية الصادرة بعد سنة من صدور الطبعة الفرنسية للرواية : من ينتقد المؤلف ؟

هل نعزو الأمر إلى احتمال مراجعة المترجم لترجمته ؟ أم إلى احتمال إعادة المؤلف النظر في إبداعه ؟ أم إلى تدخل الناشر المغربي ؟

خلاصـــــة :

نستشف من خلال هذه الهوامش المتنوعة والمتعددة الوظائف، سعي المترجمين إلى إثبات ذواتهم بصفتهم وسطاء وكتابا في نفس الآن. فبواسطة هذه النصوص الصغيرة والعميقة الدلالة، تصبح أصواتهم المبثوثة بين ثنايا ترجماتهم واضحة ومباشرة، تؤكد أن المترجم هو السيد الخفي المتحكم في اختلاف اللغات والثقافات.

ومن الملاحظ أن المترجمين المغاربة اتبعوا والمترجمين الفرنسيين نفس الأساليب وارتكبوا نفس الهفوات، تحت تأثير الرغبة في التواصل وجذب اهتمام القارئ الأجنبي إلى الإنتاج المقدم إليه.

يشكل إغراء "المختلف" عنصرا من بين أهم العناصر التي سخرها المترجمون لهذا الغرض، لأن المختلف إذ يذكر القارئ بالمسافة التي تفصله عن النص المغربي، يشكل استنادا إلى هذه المسافة عنصر جذب ولقاء. وقد بلغ رهان المترجمين على هذا العنصر حد تجاهل التداخل الحاصل بين الحضارتين المغربية والفرنسية بفعل عامل الاستعمار من جهة، وبفعل تأثير النسبة الهامة من المغاربة المتواجدين بفرنسا من جهة ثانية، ناهيك عن تطور وسرعة وسائل التواصل في الزمن المعاصر. وكأننا بالمترجمين إذ يسلطون الضوء أحيانا كثيرة على العناصر الحضارية المألوفة في الوسط الفرنسي- والتي تنتمي إلى مجالات متعددة ومتباينة منها: الموسيقى، والمعمار، والطبخ، والتقسيم الإثني، والطقوس الدينية والتراتبية الاجتماعية- يلبسونها لباس الجدة ويبرزون جانبها المختلف.

ركز المترجمون في هوامشهم أيضا على إنارة السرد وإبراز الغنى المعرفي للنص الروائي المغربي. وفي هذا السياق كذلك قدم المترجمون المغاربة والفرنسيون المعلومات الضرورية وغير الضرورية للقارئ، تحت تأثير وعيهم بحداثة صلته بالانتاج الأدبي المغربي المعاصر، ورغبتهم في تقريب المسافة بينهما.

ومن الملاحظ أن هذه الهوامش، التي تمثل فضاء معرفة بالنسبة للقارئ تحدد طبيعة الثنائية مترجم/قارئ من منظور المترجم. إذ يقدم هذا الأخير نفسه من خلالها على

أنه "الدليل" الذي لا يمكن للقارئ الاستغناء عنه، مما يؤدي أحيانا كثيرة إلى الحد من مساهمة القارئ في إنتاج بعض معاني النص.

وتكمن المفارقة في أن الهوامش التي تقزم دور القارئ، تطعن ضمنيا في قدرة المترجم، بصفته قارئا وناقدا ومؤولا على التواصل مع قراء كثيرين ومتباينين، دون المساس بحريتهم في التأويل وبحقهم في تحليل أفق النص واستنباط بعض معانيه، وخاصة عندما يتعلق الأمر بنص تتأسس حداثته من بين ما تتأسس عليه على مشاركة القارئ.

الفصل الثالث

المعايير المتحكمة في

إنتاج النص المترجم (بمفهومه الضيق)

١ – أفق انتظار المترجم/أفق انتظار النص .

١,١ – طبيعة الازدواجية اللغوية.

لم يفت أول منظر عربي لعملية الترجمة، أن يتطرق لطبيعة الازدواجية اللغوية التي هي قدر المترجم. يقول الجاحظ في معرض حديثه عن شرائط الترجمان: "وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون فيهما سواء وغاية. ومتى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها، وتعترض عليها. وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه، كتمكنه إذا انفرد بالواحدة، وإنما له قوة واحدة، فإن تكلم بلغة واحدة استفرغت تلك القوة عليهما، وكذلك إن تكلم بأكثر من لغتين، على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات"[١].

لقد قادت قوة الملاحظة الجاحظ، الذي لم يعرف عنه أنه كان يجيد لغة أخرى غير العربية[٢]، إلى اكتشاف الانزياحات الناتجة عن استعمال المترجم للغتين مختلفتين. وإذا كان الجاحظ قد غالى في اعتبار الازدواجية ضياعا ونقصا، مقابل إشادته بإيجابيات امتلاك اللغة الواحدة[٣] ــ خوفا من إساءة الترجمات إلى اللغة والدين ــ فإن ذلك لا ينتقص من أهمية النتيجة التي توصل إليها، وتتمثل في استحالة امتلاك لسانين بنفس الدرجة[٤]. وهي نفس النتيجة التي توصل إليها علم اللغة الحديث[٥].

---

(١) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الجزء الأول، دار الكتاب العربي،ط٣، ١٩٦٩، ص٧٦-٧٧.

(٢) رغم ما تزخر به مصنفاته من علامات تشير إلى عدم جهله بالفارسية.

(٣) انظر محمد الديداوي: الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠، ص٨٤.

(٤) يجعل الجاحظ من هذا التنبيه قاعدة في " كتاب البيان والتبيين" :" واللغتان إذا التقتا في اللسان أدخلت كل واحدة منهما الضيم على صاحبتها". ويستثني من هذه القاعدة موسى بن سيار الأسواري بقوله : " وكان من أعاجيب الدنيا، كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية" (كتاب البيان والتبيين، ج ا، ص ٣٦٧). إلا أن تأويل عبد الفتاح كيليطو لحكم الجاحظ على الأسواري، يشكك في هذا الاستثناء ويعزز تأكيد المنظر العربي على استحالة امتلاك لغتين بنفس الدرجة (انظر عبد الفتاح كيليطو: لن تتكلم لغتي،م.س.، ص ٣٠-٣١).

(٥) انظر في هذا الصدد : - Williams Francis Mockey : Bilinguisme et contact des langues. Eds Klincksieck. Paris. 1976.

وانظر أيضا : - Georges Mounin : les problèmes théoriques de la traduction. op.cit., P6.

استنادا إلى التراتبية اللغوية التي تفرض نفسها على المترجم، نتساءل عن نوع العلاقة التي تربط مترجمي المتن المدروس باللغتين العربية والفرنسية؟

وللإجابة عن هذا التساؤل، سنركز بداية على الوحدات المعجمية نتيجة ارتباط المعجم بحياة اللغة، وسنتناول بعد ذلك التعابير المسكوكة(١) الجارية مجرى الأمثال، والتي من شأنها الكشف عن مدى إلمام المترجمين بأسرار اللغة المصدر(٢)، ما دام معنى هذه التعابير "لا يتوقف(...) على معاني المفردات الداخلة في تركيبها"(٣).

١,١,١- الوحدات المعجمية.

نسجل بداية بأن الأمثلة التي سنقوم بجردها، عبارة عن نماذج معبرة عن مختلف الانزياحات التي كشفت عنها عملية المقارنة بين النصوص الأصلية والترجمات :

الرواية	الأصل	الترجمة
دفنا الماضي	وأدركت خدوج لحظة اهتزت فيها أعصابها واضطربت ملامحها. فأجهشت بنشيج حاد. ص٥٥	**Khaddouj comprit aussitôt** ; à bout de nerfs, le visage décomposé, elle éclata en sanglots. P48.
	... فإن اللحظة. كما يبدو. لحظة تجلي ينطلق فيها جنود الجان من عقالهم، ولذلك فهي الفرصة المواتية لإرضائهم والتسرية عنهم. ص٦٧.	...C'était le moment de la « manifestation » où les troupes de djinns se libéraient de leurs entraves ; c'était donc le moment propice pour les satisfaire et se **débarasser d'eux**. P56.
	ياسمين ؟ لا..لا..ياسمين ليست زوجة ولكنها أمة، سرية. ص١٠٧.	- Yasmine ? non, ...Yasmine n'est pas épouse, mais seulement **mère, et concubine**. P87.

(١) اقترح محمد أبو طالب وصف "عبارات مسكوكة" ب "تراكيب ثابتة"، انظر مقاله: ملاحظات حول ترجمة القرآن الكريم، مجلة ترجمان، م٨، ع٢، ١٩٩٩، ص١٩.

(٢) على اعتبار أننا ننطلق من النصوص الأصلية في اتجاه الترجمات.

(٣) تمام حسان: مشكلة الترجمة، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، ع٣-٤، ١٩٧٨، ص١٩١.

Ils aimaient la nouveauté, et voyaient s'écrire une nouvelle page, inédite, de l'histoire de Fès. P262.	عز عليهم أن يختلف التاريخ، وأن يقدم صفحة جديدة لم تعرفها المدينة في تاريخها. ص٣٥٦.	
...**Jurant** sur la tombe de son **grand père Mustapha** qu'il le trouvait en excellente santé. P274.	ويؤكد -وهو يقسم بجده المصطفى- إنه يراه بصحة جيدة. ص٣٧٥.	
Une fois Omar m'a dit : - Ne te mets pas en tête, pauvre vieille d'avoir des enfants de moi. Ce serait un grand scandale ! - Je suis stérile. Tu ne me crois pas ?(...) - **vos grossesses sont incalculables.** - **les grossesses** ne peuvent avoir lieu qu'au bon endroit. Seul Satan cherche à jouer avec le feu. P37.	قال لي عمرمرة : - إياك أن تنجبي مني يا شارفة. سوف يكون ذلك فضيحة كبرى. - أنا لا ألد. هل تصدقني ؟ (...) - **إن أحابيلكن كثيرة.** - **الأحابيل** لا تكون إلا في موضعها. لا أحد يريد أن يلعب بالنار سوى الشيطان. ص٢٧-٢٨.	بيضة الديك
... et Lalla Rabïa, qui hante mon imagination avec ses yeux rieurs en amande, **pâle ombre de Zoubayda**, la femme d'Haroun al-Rachid, gravée en désirs ardents dans le lieu de la volupté, de la passion, de la vie embrassée. P24.	...ولالة ربيعة ترقص دوما في مخيلتي بعينيها اللوزيتين الضاحكتين، **طيفا ضعفا لزبيدة** زوجة الرشيد المنقوشة برغائب مشتعلة في منطقة الشهوة والحب والتعلق بالحياة. ص١٥.	لعبة النسيان
Vingt ans durant lesquels la	عشرون سنة حدثت فيها تغييرات كثيرة،	

société a connu, à tous les niveaux des changements nombreux **et radicaux**. P124.	متلاحقة، رعناء، داخل المجتمع كله. ص٨٠.	
Le vacarme peut nuire à la compréhension et confondre le conte avec la réalité. P17.	- **الغوغاء** قد تسيء الفهم وتخلط بين الحكاية والواقع ! ؟ ص١٠.	عين الفرس
- **Tu as raison**, finit par dire Aïchouni, tu aurais pu l'amener à Tanger…P 80.	- **الحق عليك**، كان يمكنك أن تأتي بها إلى طنجة.. ص٨٨.	الضوء الهارب
Je me déclarai orpheline depuis plus de dix ans, et c'était **mon oncle maternel**, prétendis-je, qui s'était chargé de me faire poursuivre mes études universitaires... P149.	زعمت أنني يتيمة منذ أكثر من عشر سنوات وأن عمي تكفل بي لأنهي تعليمي بالجامعة... ص١٦٠.	
… la voix **prophétique réelle**, et le bon présage ! P19.	لازمني صوت نبوي الوقع وفأل حسن. ص١٨.	مجنون الحكم
Je guetterais **quiconque cherchera à perpétuer** ces écarts détestables entre vous. P34.	هذا وإني لكل ما يسرمد التفاوت الشنيع بينكم لبالمرصاد. ص٣٢.	
- Que ses plafonds rejoignent son sol. **Jesus, fils de Marie**, n'a **jamais été ici, Il est là-haut**. P40.	"فليصر طولها عرضا وسقفها أرضا"، فلعل وعسى...ص٣٨-٣٩.	
On jeta Massoud dans un dépôt qui servait de refuge aux animaux malades et **aux individus errants**. P51.	زج بمسعود في المستودع المتسع محله للدواب المريضة والبشر التالفين. ص٥٠	
- répandez-le partout, dans les	وتدرجوا في تبليغها بما يليق بالمقام	

	ويناسب الأفهام. ص٩٣.
الغربة	استرجعت وعيي وهممت بالانصراف. ص٢٢.
	أطرق إدريس يتوجس خيفة أن تخسف به الأرض. ص٨٣.
	أماه إنهم يدعون أني مسكونة لا أقول ولا أفعل ما أشاء. ص١٠٤.
	لقيته يا إدريس بالقرب من الكنيسة عند اصفرار المصابيح فصعق في وجهي، وعانقني عناق المشغوف...ص١٠٨.

تنقسم الوحدات المعجمية التي تم الانزياح عن

أنواع :

- وحدات تعبر عن اختلاف العربية عن الفرنس
- وحدات تدل مباشرة على معانيها.
- وحدات غنية دلاليا.
- وحدات تعكس تأثير اختلاف الحركات ا للكلمة.
- وأخرى تترجم تأثير الاستعمال الدارج على ،

نلاحظ بالنسبة للنقطة الأولى، عدم ضبط كاترين شاريو لمعاني المفردات الدالة على اختلاف الثقافة العربية عن الثقافة الفرنسية في تصور علاقات القرابة، يعكس هذا الأمر عدم تمييزها بين مفهومي "العم" و"الخال" في العربية، حيث اقترحت هذه المترجمة عبارة "Oncle maternel" التي تدل على "الخال" في العربية مقابلا لكلمة "العم" التي تقابلها عبارة "Oncle paternel" في الفرنسية.

وإذ نسجل في هذا الإطار أن اللغة الفرنسية تستعمل كلمة "Oncle" أيضا للدلالة على العم والخال معا، نشير إلى أن تصور الثقافات لعلاقات القرابة يختلف باختلاف أنظمتها الاقتصادية (وخاصة ما تعلق منها بالإرث)، كما يختلف باختلاف أنظمتها الاجتماعية والانتروبولوجية، فالمجتمع الأبيسي ينظر إلى هذه العلاقات نظرة مخالفة لنظرة المجتمع الأميسي. ولهذا يتطلب فهم علاقات القرابة في لغة مختلفة من المترجم، فهم الأنظمة والرؤى الثقافية التي تنبثق منها هذه العلاقات أولا. مما يعني، أن عملية الترجمة عملية تستوجب من المترجم القيام بحفريات لغوية ومعرفية، تخول له ضبط المسافة الفاصلة بين الثقافة التي ينتمي إليها والثقافة التي يترجم عنها أو إليها.

ومما يدل على وجود نقص في ضبط المترجمين قيد الدرس، فرنسيين وعرب، للغة التي يترجمون عنها، خلطهم بين معاني وحدات معجمية لا يجمع بينها سوى إمكان ردها إلى جذر مشترك، وهكذا تم الخلط مثلا بين الوَقْع والوَاقِع (Réelle)، وعَزَّ عَلَيهم وأعْزَوا (Ils aimaient)، وضعف وضَعِيف (Pâle)، رغم أن السياق الذي وردت فيه هذه الوحدات المعجمية لا يحتمل الخلط. ولعل أطرف وأغرب انزياح في هذه الترجمات جميعا، هو الذي تمثله ترجمة كلمة "الأحابيل" -الواردة في "بيضة الديك"- ب"grossesses"، حيث أدى جهل المترجم المغربي بمعنى "حبَالة" أو "أُحبولة" في العربية وتفيد المصيدة، إلى الخلط بين حبل النساء وأحابيلهن(١).

نضيف إلى هذا كله، إساءة فهم معاني كثير من الوحدات المعجمية والتعابير التي تدل دلالة مباشرة على مدلولاتها، فقد ترجمت مثلا الوحدة المعجمية :"رعناء" ب "جذرية" (Radicaux) بدل "هوجاء"، وأمَة ب "أم" (Mère) بدل "جارية"، و" التسرية عن" ب

---

(١) فسر المترجم معنى الوحدة المعجمية :أحابيل" استنادا إلى موضوع الحوار الدائر في الرواية بين "عمر" و"الحاجة" بخصوص الإنجاب. (انظر: باب التي وجدت ما أرادت)

"التخلص من" (Se débarasser de..) بدل "إزالة الهم"، و"الغوغاء" ب "الضجيج" (vacarme) بدل عامة الناس، و"صعق" ب "صفع" (Gifler) بدل "صاح" صيحة شديدة الوقع، و" توجس خيفة " ب" أمل خِفْية" (Espérer secrétement) بدل وقع في نفسه الخوف. ناهيك عن استبدال "ما" الدالة على غير العاقل "بمن" الدالة على العاقل(quiconque)، مما أدى إلى تحوير معنى الجملة.

واللافت للانتباه حقا، في هذا السياق، هو التأويل الذي قدمه المترجم المغربي للتعبير العربي "لعل وعسى..."، الموظف في رواية "مجنون الحكم" في سياق أمر الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله بهدم الكنائس. فهذا التعبير، الذي يجمع بين حرف مشبه بالفعل (لعل)، يفيد التوقع والترجي ويختص بالممكن الذي لا وثوق بحصوله، وبين فعل جامد (عسى) يكون للترجي، أصبح في الترجمة مقابلا للجملة الآتية:

- Jesus, fils de Marie, n'a jamais été ici, il est là-haut.

وكأننا بالمترجم يستبدل "عسى" ب "عيسى"، ليملأ نقط الحذف الواردة في الرواية بعد عبارة "لعل وعسى..."، بما يشبه تبريرا لفعل هدم الكنائس !

ندرج أيضا ضمن الوحدات المعجمية الدالة على معانيها مباشرة، نعت "المصطفى" الذي يحيل على النبي محمد في الثقافة العربية الإسلامية. فالقسم بالمصطفى في العربية يعني القسم بالنبي محمد الذي اصطفاه الله من دون العباد، أما دعوة النبي بالجد من قبل مولاي الزكي في رواية "دفنا الماضي"، فتفيد انتساب هذه الشخصية الروائية إلى آل البيت، كما يدل على ذلك لقب "مولاي" الذي لا يحمله في المغرب سوى "الشرفاء". وإننا لنستغرب من "الأب كوان" وقوعه في خطإ اعتبار الصفة الخاصة بالنبي "اسم علم"، وهو الذي أبان في الهوامش التي وضعها في آخر ترجمته لدفنا الماضي عن معرفة كبيرة بالاسلام و بمراتب الأشراف في المغرب. ولا يبرر هذا الخطأ في شيء، تداول اسم العلم "مصطفى" في المجتمع المغربي والمجتمعات العربية تعميما.

أما تجاهل المترجمين لما تتميز به كثير من الوحدات المعجمية من غنى دلالي، فنمثل له باقتراح كوان للوحدة المعجمية "Comprendre" مقابلا للوحدة المعجمية "أدرك" الموظفة في رواية "دفنا الماضي" بمعنى المجيء وليس بمعنى الفطنة والفهم. ولو أن المترجم انتبه إلى السياق الذي وردت فيه هذه الكلمة في الجملة العربية، لكان اختياره وقع على المعنى الأول بدل الثاني.

نسجل أخيرا القلق الذي سببه لبعض المترجمين تأثير اختلاف الحركات الإعرابية على مدلول الرسم الواحد للكلمة من جهة، وتأثير التداول الدارج على معنى وحدة فصيحة من جهة أخرى. فقد ترجم اليمني مثلا كلمة "المقام" على أنها "مُقام" (Lieu) مع أن السياق يحسم في الأمر، كما ترجم الوحدة المعجمية " التالفين" ب "Errants" مستندا في ذلك إلى العلاقة العضوية بين الدارجة المغربية والفصحى، دون أن يأخذ بعين الاعتبار بأن التداول الدارج للكلمة قد أضاف المعنى الوارد في الترجمة (أي الضياع والضلال)، إلى المعنى الفصيح للكلمة (الهلاك والعطب)، وهو المعنى الذي يقصده س. حميش في روايته.

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن حميشا وظف كلمة التلف في روايته توظيفا مجازيا، للتعبير عن الحالة اللاإنسانية التي وصل إليها العبد مسعود، ومن هنا التجاور في الجملة الأصلية بين الدواب المريضة والبشر التالفين.

٢,١,١ – العبارات المسكوكة.

تتضمن النصوص الروائية الأصلية مجموعة من العبارات المسكوكة، التي تمثل نوعا من الرواسب الثقافية للغة[1]، وفيما يلي جرد لنماذج من هذه العبارات ولاقتراحات المترجمين :

الرواية	الأصل	الترجمة
دفنا الماضي	...و يخفض الحاج محمد جناحه لعبد الرحمن. ص٢٤٣.	Haj Mohamed baissait les bras devant Abderrahman. P184.
مجنون الحكم	سيقول المؤرخون الوعاظ وآكلو لحم الميت. ص١٧.	- les historiens donneurs de leçons et les charognards diront (...). P18.
الغربة	والعم يقول : باسم الله عليك... قم وتعش. ص٩٢.	- « Au nom de Dieu, réveille-toi et mange ». P111.
بيضة الديك		- Qu'il était peureux, Omar ! si

(١) بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة، م.س، ص٢٠٨-٢٠٩.

seulement il était resté ici et avait supporté de demeurer quelques jours dans le cachot du commissariat, nous nous serions mariés, sa famille aurait donné un pot de vin à l'un des officiers supérieurs, et tout se serait passé pour le mieux. A ce moment-là, Omar serait **tombé entre les mains de ma famille** et nous aurions vécu la meilleure histoire d'amour jamais vécue par deux personnes au monde ! P65.	كم كان عمر خوافا! لو أنه بقي هنا فقط، وتحمل المكوث بضعة أيام في قبو مركز الشرطة، لكنا قد تزوجنا، لكانت عائلته دفعت قليلا من الرشوة إلى أحد الضباط الكبار، إذ ذاك **يسقط في يد عائلتي**، ونعيش أحسن قصة حب لم يعشها اثنان أبدا. ص٥٠.	

اتبع المترجمون، فرنسيين وعربا، أسلوب الترجمة الحرفية لأداء هذه العبارات المسكوكة في الفرنسية، وإذ يكشف هذا الأسلوب في ترجمة التعابير المسكوكة، عن عدم قياس هؤلاء المترجمين للبعد الثقافي بين اللغة العربية واللغة الفرنسية، يكشف أيضا عن عدم إلمامهم بأسرار اللغة العربية. لأن الجمع بين معاني الوحدات المعجمية التي تكون العبارة المسكوكة في العربية لا يؤدي أبدا مضمون العبارة، فـ"**خفض الجناح**" يدل على إلانة الجانب ولا يتطابق مع التعبيـــر الفرنسي "**Baisser les bras**" الدال على الاستسلام والانهزام. وتعني عبارة "**يسقط في يد عائلتي**" ، الموظفة في "**بيضة الديك**" وقوع العائلة في حيرة، وليس سقوط عمر في يدها (**Omar serait tombé entre les mains de ma famille**).

أما عبارة "**باسم الله عليك**" الموظفة في رواية "الغربة"، فهي من العبارات المسكوكة في الدارجة المغربية، وتستعمل في حالات الاستغراب والاستنكار أو في حالات الخوف والفزع، ومعناها حسب السياق "ليحفظك الله"، أو "ليكن الله معك" أو " هون عليك"، وهي بذلك بعيدة عن معنى العبارة الفرنسية التي اقترحتها ك.شاريو "**au nom de Dieu**"، و تقابلها "البسملة" في العربية.

ولعل ما يستوقف أكثر المتأمل في هذا الجرد، عدم توفق اليمني، وهو المترجم المغربي، في أداء معنى عبارة "آكلو لحم الميت" الموظفة في القرآن[١]، والمتداولة في المجتمع المغربي. _فالوحدة المعجمية "charognards" المقترحة في الترجمة، بعيدة عن أداء معنى العبارة العربية[٢]، حتى في الحالة التي نأخذ فيها بعين الاعتبار المعنى الثاني للكلمة الفرنسية الدال على استغلال مصائب وآلام الآخرين.

(١) "أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه"، الآية ١١، من سورة الحجرات. (نشير في هذا السياق إلى أن عبارتي "خفض الجناح" و"أسقط في اليد" موظفتان أيضا في التنزيل الكريم (الآية ١٧ من سورة الإسراء بالنسبة للعبارة الأولى، والآية ١٤٩ من سورة الأعراف بالنسبة للعبارة الثانية). غير أن عبارة "أكل لحم الميت" هي أكثر هذه العبارات تداولا في مجتمعنا، تليها عبارة "خفض الجناح".

(٢) و تفيد الإيكال بين الناس و حمل بعضهم على بعض من خلال السعي بينهم بالنمائم.

خلاصـــــة :

إذا كانت عملية الانزياح عملية متوقعة في كل ازدواجية لغوية، فمن المنطقي أن يقع "الضيم" على اللغة المكتسبة أكثر مما يقع على اللغة الأم.

في هذا السياق، نتفهم عدم قدرة المترجمين الفرنسيين على نقل بعض أسرار اللغة العربية رغم قوة ممارستهم للعربية(١)، منتقدين مع ذلك الأخطاء التي وقعوا فيها بسبب مأزق القراءة. أما بالنسبة لأبناء اللغة(٢)، فتدفعنا طبيعة الأخطاء التي وقعوا فيها وهم ينقلون عن لغتهم الأم إلى لغة "الآخر"، إلى القول بوجود خلل. خاصة و أن معرفة هؤلاء المترجمين باللغة الفرنسية تفوق معرفتهم باللغة العربية، كما يدل على ذلك مستوى اللغة التي كتبت بها الترجمات(٣).

وقد أدى تفوق اللغة الثانية المكتسبة ـ والمفروضة قسرا في الاصل على اللغة الأم، إلى أن تتساوى معرفة المترجم المغربي بالعربية مع معرفة المترجم الفرنسي بها، الشيء الذي يتناقض مع سعي المترجم المغربي إلى تأكيد إنتاجية الذات المغربية عبر الترجمة، ومد جسور التواصل والحوار بين ثقافته وثقافة الآخر.

ولا يمكن فهم هذه الظاهرة إلا إذا تم ربطها بواقع اختلال موازين القوى بين العربية والفرنسية، وما ترتب ويترتب عن ذلك من إقبال المثقفين المغاربة على لغة المستعمر السابق - التي بدأت تنافسها حاليا اللغة الانجليزية- بصفتها لغة الحداثة والعلم والانفتاح على العالم الخارجي، على حساب اللغة العربية التي تعاني من المنافسة الشديدة

---

(١) انظر في هذا الشأن محمد أبو طالب: ملاحظات حول ترجمة القرآن الكريم، م.س.، ص١٥.

(٢) نسجل هنا أن علاقة المثقف المغربي، و العربي بوجه عام، باللغة العربية الفصحى علاقة إشكالية، نتيجة انحصار تعامله بها في المجال الأكاديمي والمؤسساتي. ونعتبرها لغته الأم استنادا إلى علاقتها العضوية باللغة التي يستعملها في جميع مجالات الحياة. وفي هذا الصدد نشير، إلى أن أحد المترجمين قيد الدرس (ابن جلون) لا يتوانى عن التصريح، بأن لغته الأم هي الدارجة المغربية وليست العربية الفصحى.

واللافت للانتباه، أن ترجمته للخبز الحافي تخلو من انتهاكات معجمية. فهل يجوز لنا أن نرد ذلك إلى قرب اللغة التي كتبت بها هذه السيرة الذاتية من لغة التوصيل الشفوية رغم سلامتها المعيارية ؟.

(٣) نستثني من هذا الحكم ترجمة ب.أفولوس المتتبعة لخطى الأصل، بلغة فرنسية لا تنم عن امتلاك المترجم لحس أدبي.

في عقر دارها[١]. مما يضرب "في العمق أوصال النسيج الثقافي المنشود وإواليات التحصيل المنتج"[٢].

لقد استبدل العرب موقع اليمين بموقع اليسار[٣]، وبما أن اللغة ترتبط بموقع معين على الخريطة فقد اعتقد كثير من المثقفين المغاربة أن امتلاك لغة أهل اليمين سيمكنهم من إيجاد مكان لائق على الخريطة. غير أن امتلاك لغة الآخر، بالقدر الذي تسمح به اللغة بامتلاكها، إذا كان أمرا ضروريا وخطوة هامة لاكتساب المعارف وتقليص الهوة بين الذات و الآخر عبر آلية التدارك، فإنه لا يؤدي إلى الاقلاع إلا في الحالة التي تتبوأ فيها اللغة الأم مركز الاهتمام. ولنا في علاقة الفرنسيين أنفسهم بلغتهم ولغة الاخر خير مثال على ذلك، ففي الماضي وعى رجالات الاحياء والنهضويون الفرنسيون- الذين ترجموا عن لغات متعددة بما فيها العربية -التلازم القائم بين النهضة الفكرية والعلمية للبلاد وتقوية اللغة الوطنية، أما في الحاضر فقد اتخذ دفاع جواشيم دي بلاي (Joachim Du Bellay) عن اللغة الفرنسية شكل التصدي لتقزيم اللغة الانجليزية للغة الأنوار، وهيمنتها على المشهد الدولي[٤].

وبهذا نخلص، إلى أن سعي المترجمين المغاربة إلى تعريف الآخر بالأدب المغربي، يجب أن يسانده ويقويه سعي مقابل إلى التعمق في اللغة الأم[٥].

---

(١) انظر في هذا الصدد : - Ahmed Boukous : Société, Langues et Cultures au Maroc (Enjeux symboliques), Annajah Al Jadida, 1995.

(٢) بنسالم حميش:الفرنكفونية ومأساة أدبنا الفرنسي، م.س.، ص٦٤.

(٣) إحالة على القصة التي أوردها الجاحظ في "البيان والتبيين"، بخصوص جلوس العرب عن يمين القاص موسى بن سيار الأسواري، في حين كان الفرس يجلسون عن يساره. ويرمز الجلوس عن اليمين، في هذا السياق، إلى القوة والعظمة. (عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، م.س.، ص ٢٩)

(٤) حسب دراسة قامت بها اليونيسكو حول انتشار اللغات داخل مواقع الانترنيت، باعتبارها أهم الوسائل المعتمدة في عصر العولمة، فان اللغة الانجليزية أخذت حصة الأسد بنسبة 72% تليها اللغة الألمانية ب7% والفرنسية والاسبانية ب3 %. وأن 20% من اللغات العالمية غير ممثلة على شبكة الانترنيت. (انظر، المصطفى عمراني : الترجمة بين المثاقفة والعولمة ،م ترجميات، س2، ع5، يناير/ مارس،2007، ص113).

(٥) نشير هينا إلى أن كثيرا من النصوص المترجمة من الفرنسية إلى العربية من قبل مترجمين مغاربة وعرب، تؤكد بدورها عدم العناية باللسان الأم. (انظر في هذا الشأن، عبد الرحيم حزل : الترجمة في المغرب من خلال النصوص، ضمن الترجمة في المغرب، م.س.، ص١٦١-١٧٠).

٢,١ – سلطة الموروث الثقافي :

من بين الأشياء التي استرعت انتباهنا، أثناء مقارنتنا بين الروايات الأصلية والترجمات، انفراد "الأب كوان" بتوظيف لغة استعمارية[١] عنصرية في ترجمة بعض مقاطع روايتي "دفنا الماضي"[٢] و"عين الفرس".

نمثل لهذا الأمر بداية بإصرار هذا المترجم على توظيف كلمة "**Barbare**" في الترجمتين معا :

> **دفنا الماضي** : الكتاب .. الكتاب.. ؟ لم أعد أطيق **هذا السجن الذي لا يرحم**. (ص١٢٣).
>
> - Le M'Sid ? ...Non, je ne peux plus supporter cette **prison barbare** .(P99).

لا يميز كوان في هذه الترجمة، كما هو ملاحظ، بين الاستعمال الحر للنص الأدبي والتأويل، فإذا كان الاستعمال الحر للنص خاضعا لأهواء المترجم، فإن التأويل بخلاف ذلك مقيد بتوجيهات النص. مما يعني، ضرورة استجابة الأبعاد والمعاني الجديدة التي يكتسبها النص في الترجمة، لمنطق النص الداخلي بالدرجة الأولى[٣]. واستنادا إلى المنطق الداخلي لرواية "**دفنا الماضي**"، نسجل وجود فرق كبير وجوهري بين "**السجن الذي لا يرحم**" في الأصل، و"**السجن الهمجي**" في الترجمة:

يرد نعت "المسيد" بالسجن الذي لا يرحم في رواية غلاب، في سياق المقارنة التي قام بها عبد الرحمن بين سلبيات المسيد الذي يدرس فيه وإيجابيات المدرسة التي حدثه عنها صديقه عبد القادر، وتتلخص هذه الإيجابيات في كون المدرسة جنة لأن "لا ضرب فيها.. لا عصا.. لا دراسة في الصيف" (الرواية، ص١٢٣).

---

(١) تمثل الأبحاث المخصصة للغة الاستعمارية التي يستخدمها المترجمون، جانبا هاما من جوانب دراسات الترجمة المعاصرة.

(٢) سبق أن أشرنا إلى هذا الأمر، أثناء دراستنا لأسلوب تعامل كوان مع هوامش رواية "دفنا الماضي". (انظر الصفحة من الدراسة.

(٣) Umberto Eco : Le Rôle du lecteur, Trad. Par Myriem Bouzaher, Eds. Grasset/Fasquelle, 1985. P73. -

وإذا كانت هذه المقارنة تؤكد بالفعل تدهور أحوال الذات وتفوق الآخر في مجال العلم وإعداد الأجيال للمستقبل، فإنها لا تعبر عن احتقار الذات لنفسها، وإنما عن رغبتها الشديدة في التطور وتخطي الجمود الذي كرسته عصور الانحطاط، بواسطة الاستفادة من تجربة الآخر. يدل على هذا الأمر قول السارد في مستقبل الحكي: " كانوا جميعا يلحظون هذا الفرق الواضح بين الأستاذ اليازغي والأستاذ فرانسوا (...) كانت دروس الأول توحي بالاحترام والإكبار وتقديس (العلم)، ولكنها تبعث على السأم والملل، وكانت دروس الثاني توحي بالبساطة ولكنها تؤكد الحياة" (الرواية، ص١٢٦).

نستنتج إذن أن وصف عبد الرحمن للمؤسسة التعليمية الأصيلة في المغرب بالسجن الذي لا يرحم، وصف يهدف إلى الارتقاء بأسلوب التعليم ويندرج تبعا لذلك ضمن الانتقادات التي أملتها على البطل روحه الوطنية. أما صفة "Barbare " التي اقترحها المترجم، فإن كان حقلها الدلالي يشتمل بالفعل على معنى القسوة الوارد في الأصل، فإن هذا المعنى يرتبط في المقابل ارتباطا وثيقا بمعاني أخرى تأسست عليها الإيديولوجية الاستعمارية الأوروبية مثل التوحش والهمجية والعنف.

وقد طغت هذه المعاني التحقيرية على كل المعاني الأخرى بما فيها معنى الإختلاف، وهو المعنى الأصلي للكلمة، فأصبحت كلمة " Barbare" تحيل السامع مباشرة اليوم على معنى الهمجية والتوحش. مما يفيد، أن صفة "Barbare" صفة تحقيرية عنصرية مشحونة بحمولة إيديولوجية ثقيلة، تكمن خطورتها في السياق الذي وردت فيه، في قدرتها على تذكير القارئ -الذي يسرت له الترجمة عملية الانتقال من **"السجن الهمجي" "Prison barbare"** إلى **"سجن الهمجيين" "Prison des barbares"**- بمجموع الصور النمطية التي تجعل من الإنسان العربي المسلم، إنسانا متوحشا بالطبيعة ومن الإسلام رمزا للبرابرة الممقوتين.

في ترجمته لرواية "عين الفرس"، يعيد كوان توظيف صفة **"Barbare "** كمقابل لكلمة "العجم" في الأصل :

> **وعلى كل حال، فقد أدركني ما يسميه العجم "بالتاريخ"، سنة ٢٠٨١ .ص٥.**

En tout cas, ce que **les Barbares** appellent « l'Histoire » m'a saisi en 2081. P 12.

لنفترض جدلا أن كوان لا يقصد في هذه الترجمة الدلالة القدحية لكلمة "Barbare" -وتوحي في السياق الذي وردت فيه بتعالي العرب قديما على غيرهم من الأمم- فهل بإمكان هذه الكلمة أن تحيا داخل هذه الترجمة حياة مختلفة، فتحيل القارئ الأجنبي عن الثقافة العربية على مدلول كلمة "عجم" في النص الروائي المرتبط بما يعنيه العرب لغويا بالعجم أي خلاف العرب؟[١].

إن تداعيات كلمة "Barbare " وطمس تواتر تداولها في سياقات عنصرية تحقيرية لدلالة الاختلاف لصالح الدلالة القدحية ،كما أسلفنا، يجعل الأمر صعبا إن لم يكن مستحيلا. وهذا شيء لا نظنه يخفى على مترجم له وضعية كوان في النسقين المصدر والهدف، ويتوفر على أكثر من إمكانية في اللغة الفرنسية لأداء معنى الكلمة العربية، التي تركز في الرواية على الاختلاف.

لهذا نميل إلى الاعتقاد بأن قوانين غير نصية هي التي تدخلت في الترجمة وحجبت توجيهات النص، التي كان بإمكانها تزويد المترجم بالتأويل المناسب. فإذا ربطنا الجملة الأصلية (... أدركني ما يسميه العجم "بالتاريخ" سنة٢٠٨١) بالسياق العام الذي وردت فيه في الرواية، سنستنتج بأن الراوي الذي يحمل اسما تراثيا (محمد بن شهرزاد...)، يوظف بعض معطيات هذا التراث ليؤكد البعد العجائبي لحكايته. فمن أجل إقناع مجلس الأمير، بعدم الربط بين أحداث الحكاية التي سيرويها له، وما يحدث في الإمارة التي يعيش فيها - أي بعدم الخلط بين الواقع والوقائع التي أدركته سنة ٢٠٨١[٢]- يدرج الراوي حكايته ضمن ما يسميه العجم تاريخا، مركزا في ذلك على اعتقاد العرب قديما بأن التاريخ بالنسبة للعجم لا يعدو أن يكون قصصا خيالية وميثولوجية، لا تخضع لقوانين المراقبة والفحص والتحقيق"[٣].

---

(١) انظر بن منظور: لسان العرب المحيط، مادة عجم.

(٢) ولد هذا السارد أول مرة، حسب الرواية، سنة ٦٦١ ومات ليولد من جديد أكثر من مرة، إلى أن وصل به الأمر إلى حدود سنة ٢٠٨١.

(٣) عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، ط٣، ١٩٨٠، ص٧٠.

وهذا يعني، أن كلمة العجم ترد في كلام محمد بن شهرزاد الأعور بمعناها اللغوي الدال على الاختلاف و ليس بمفهومها العنصري المتعالي. ومن بين ما يدل على أن هذا الراوي لم يحمل كلمة "العجم" أي دلالة قدحية، وأن ما يهمه من المفاضلة بين نظرتي العرب والعجم إلى التاريخ، ليس كونها لصالح العرب وإنما تأكيدها على الاختلاف الذي يمثل بالنسبة إليه طوق نجاة، وورود كلمة "العجم" على لسانه بعد ذلك مقترنة بالتقدم(١)، يقول:

وبعد، هذه يا مولاي هي الحكاية التي وقعت في تلك المدينة البعيدة جدا عن إمارتكم، هذه هي الحكاية كما رواها لي محمد النفال صديق المهدي السلوكي، محمد الذي التقيت به في أحد قطارات العجم...(الرواية، ص٣٤).

وتكمن المفارقة، في أن هذا المثال الذي يؤكد توظيف الرواية الأصلية للمعنى اللغوي لكلمة "عجم"، هو الذي يؤكد في الترجمة(٢) عدم احترام كوان لغيرية النص(٣):

...Voici l'histoire telle que me l'a racontée. Mohammed Naffâl, l'ami de Mehdi Sloughi, Mohammed que j'ai rencontré au **pays des barbares**...P43.

لقد استبدل المترجم كلمة قطار(قطارات) بالقطر(أقطار) تحت تأثير مأزق القراءة ــ ربما ــ الذي يشي بعدم انصاته لوجهة نظر النص. مما عزز تأويله المغرض السابق لكلمة عجم، ما دام تعبير " Pays des Barbares الموظف في هذا المثال كمقابل لتعبير" قطارات العجم"، خاضع للوقع الإيديولوجي لكلمة "Barbare"، الذي يحول دون استحضار القارئ لمعنى الاختلاف الذي يشكل ــ كما أسلفنا ــ المعنى الأصلي للكلمة.

وبهذا نخلص، ونحن نستحضر ترجمة كوان لعنوان رواية "دفنا الماضي"، إلى أن هذا المترجم يكيل بمكيالين عندما يتعلق الأمر بإبداء موقفه من علاقة الشعوب بماضيها.

---

(١) ترد كلمة "العجم" بهذا المعنى أيضا في مثال أخر (انظر ص٤٤ من الرواية).

(٢) انظر في هذا الصدد أيضا الصفحة ٥٣ من الترجمة.

(٣) Hans-Georg Gadamer : Vérité et méthode, Eds. Seuil, 1976, P 107.

ففي حين يدعو في ترجمته لدفنا الماضي الشعوب العربية المستعمرة سابقا إلى دفن الماضي والاحتفاء بالمستقبل، يساهم ضمنيا في ترجمته لعين الفرس في تغذية تاريخ التحيز الغربي ضد العرب وضد الاسلام، بإعادة إحياء الجانب السلبي من العلاقة التي جمعت العرب بغير العرب في عصور الازدهار العربية.

لقد أدت تأويلات كوان المغرضة ــ المقصودة منها وغير المقصودة ــ إلى إعادة إنتاج نفس الصور النمطية المحقرة للذات والآخر، فكرست ترجمته بذلك الآفات التي تدعي محاربتها، من سوء تفاهم وعدوانية وعنصرية[١] :

- يظهر لي أن هذا الاعتراف إنما هو **لتخويف المواطنين منهم.**
(دفنا الماضي، ص٣٤٨).

- Il me semble que cet aveu vise à **donner aux citoyens la peur des terroristes. P256.**

فهم كوان هاهنا بشكل مختلف، لكن فهمه ليس فهما منتجا بالمعنى الذي دعا إليه هـــ.ج.غادامير[٢]، إنه فهم يتأسس على تراكمات تاريخية ونفسية. ففي حين يحيل ضمير الغائب في الجملة الأصلية، قارئ الرواية مباشرة على أبطال المقاومة الشعبية المندلعة بالدار البيضاء؛ تحول الترجمة المقاومين إلى **"إرهابيين"** معززة بذلك وصف الجنرال الفرنسي، لهؤلاء الأبطـــال ب**"قوات التخريب"** (الرواية، ص٣٤٨).

وإذا ربطنا بين توظيف كوان، في هذا المثال، صفة الإرهابيين التي تترجم علاقة المستعمِر بالمستعمَر القائمة على الاحتقار بدعوى التحديث والاصلاح، وبين إعلان ترجمته لمقدمة غلاب عن ميلاد مغرب حديث، سنخلص إلى أن هذا المترجم متأثر في العمق بالايديولوجية الاستعمارية التي تعتبر الاستعمار رسالة حضارية. يدعم هذا الاستنتاج في الترجمة -إضافة إلى المثال الذي درسناه سابقا[٣]- تجاهل كوان لموقف السارد المعادي لخدمة محمود بن محمد التهامي لهذه الايديولوجية :

---

(١) فرانسيس كوان: الحياة في رواية " دفنا الماضي" هي المستقبل و التقدم، م.س. ص ١.
(٢) - Hans George Gadamer : Op.cit., P222 .
(٣) انظر الصفحة 151 من الدراسة.

... فلم يترك منه غير هيكل إنسان شوي بنار جهنم.
ص٣٩٣.

L'accident... n'avait laissé de Mahmoud qu'un **squelette carbonisé**. P285

تعبير عبارة "نار جهنم"، المحذوفة من الترجمة، عن موقف السارد الرافض لتعاون محمود مع الإدارة الفرنسية، وامتثاله لأوامرها بإعدام المقاومين. ومن شأن مصير محمود الذي شوي بنار جهنم، أن يذكر القارىء بمصير المقاوم الشهيد الموعود بالجنة. وفي هذا التضاد، الذي تجاهله المترجم، يكمن عمق حضارة بأكملها.

ومن الملاحظ أن ترجمة كوان، لا تكتفي بإعادة إنتاج أهم العناصر المشكلة لصورة الشرق العنصري الهمجي العنيف، بل إنها تطعم هذه العناصر بعناصر صورة شرق المتعة والحريم، جامعة بذلك بين عناصر صورة الشرق المتناقض[١] :

- وتطلع إلى العينين الخضراوين في فضول، **فقد اعترضتا طريقه في عنف**. (دفنا الماضي، ص٢٥٦).

- Il fixa curieusement les yeux verts qui lui avaient **lancé une œillade appuyée. P193.**

ألا تمثل عملية الغمز في هذه الترجمة، جزءا من تلك الأشياء الصغيرة الطريفة، التي اعتبرها بيير لوتي معبرة عن الحياة الخفية في فاس[٢] ؟

وماذا عن التأثير الكبير لألف ليلة وليلة ؟ ألا يعتبر تحوير كوان لمعنى الجملة العربية، تكريسا للصورة النمطية للمرأة الشرقية، التي تراود الرجل عن نفسه من وراء حجاب؟ خاصة وأن صورة المرأة الشرقية بصفتها إلهة الجنس والمتعة المحجبة صورة راسخة في المتخيل الغربي، يدل على رسوخها في الترجمات المدروسة، هذا المثال

---

(١) تعترف المترجمة الفرنسية أن منكوفسكي، بأن نظرة المترجمين الفرنسيين للانسان العربي متأثرة جدا بالصور الراسخة في أذهانهم عن الشرق. انظر :
- Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire, op.cit., P73.

(٢) - P. Loti : Au Maroc,op.cit., P212.

المقتطف من ترجمة ك.شاريو لرواية "الغربة"، والذي تختزل فيه المترجمة علاقة زوجة شعيب بالسرير في العري أي في الجنس، وفاء منها لركام من الموروثات، على حساب الأصل حيث تستريح المرأة بدون غطاء ،وليس بدون ثياب، على سريرها.

قالت الزوجة، وهي ملقاة على السرير بدون غطاء. (الرواية ص٩).

L'épouse allongée, **nue**, sur le lit. demanda. (P11).

إلا أن ما يستوقف قارئ ترجمة "دفنا الماضي" بوجه خاص ما يلاحظه من تناقض، نتيجة عملية الشد والجذب بين تأويلات المترجم المغرضة وروح النص الأصلي. نستدل على هذا الأمر باحتفاظ كوان في ترجمته بنعت الفرنسيين "بالدخلاء"، مما يبرر المقاومة المسلحة المغربية في مستقبل الحكي، وينفي عن المقاومين بالضرورة صفة الإرهابيين التي ألصقها بهم المترجم بعد ذلك :

وحين يفرقنا هؤلاء الدخلاء ستصبح بلادنا مجموعة أوطان. (ص١٤٦).

- **Si ces intrus nous divisent**, notre pays deviendra un ramassis de régions... (P 119).

هذا بالإضافة إلى أن التأويلات التي تعيد- عن وعي وغير وعي- إنتاج علائق العنصرية والاحتقار بين الغرب والشرق الإسلامي، يقابلها أحيانا أخرى حياد المترجم تجاه مواقف السارد من بعض الظواهر المشكلة لصورة هذا الشرق مثل ظاهرة التسري. فترجمة "دفنا الماضي" لا تتضمن مثلا موقف السارد الرافض لظاهرة التسري بالخادمات المتفشية في فاس آنذاك، والمدين بالضرورة لفعلة الحاج محمد التهامي. مع أن من شأن هذا النوع من الادانة فسح المجال لانتقاد شرق الحريم والمتعة واستحضار أجواء "ألف ليلة وليلة" :

... وهي ترصد ما يحاول الظلام أن يستره من مباذل البشر. ص٤٦.

...Les étoiles continuèrent à épier, à travers l'obscurité, **la vie privée des hommes**. P42.

خلاصـــــة :

تكشف ترجمة كوان، في المجمل، عن العلاقات العضوية التي تربط الفكر بالمحيط الثقافي والاجتماعي الذي ينتمي إليه(١). فإذا كان هدف هذا المترجم من ترجمة الأدب المغربي، كما صرح بذلك، هو المساهمة "من أجل لقاء الحضارات والثقافات التي تفرق بين الجماعات الإنسانية"(٢)، فإن إنجازه الترجمي كرس –بخلاف ما ادعاه بعض الوسطاء المغاربة(٣) الذين لم يكلفوا أنفسهم عناء المقارنة بين الأصل والترجمة– كرس بعض الآفات التي تعمق الهوة بين النسقين المصدر والهدف، بواسطة إعادة إنتاج نفس الصور السلبية(٤) المتجذرة في الثقافة الفرنسية والغربية بوجه عام عن المغرب بصفته مستعمرة سابقة من جهة، وبصفته بلدا إسلاميا وشرقيا من جهة ثانية.

الشيء الذي يدعم وجهة نظر سوزان باسنيت، بخصوص علاقة المترجمين بثقافتهم الأم، حيث ترى هذه الباحثة، أن "المترجمين الذين يتدخلون في عملية النقل اللغوي عن طريق كل كلمة يختارونها، يضعون أنفسهم، مثلهم في ذلك مثل الرحالة، في علاقة بنقطة بدايتهم داخل ثقافتهم الأم، وبالسياق الثقافي الذي يترجمون عنه أو إليه. ولهذا تعتبر الأعمال التي يبدعونها جزءا من مناورة لتشكيل مواقف القراء وتحديدها إزاء الثقافات الأخرى، في الوقت الذي تدعي فيه أنها شيء آخر"(٥).

---

(١) لا تتم عملية التفكير إلا داخل ثقافة معينة وبواسطتها أي "من خلال منظومة مرجعية، تتشكل إحداثاتها الأساسية من محددات هذه الثقافة ومكوناتها". انظر محمد عابد الجابري: أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر (أزمة ثقافية...أم أزمة عقل ؟)، فصول، م٤، ع٣، ١٩٨٤، ص١٠٧-١١٣.

(٢) انظر فرانسيس كوان، م.س.، ص ١.

(٣) يرى عبد القادر التميمي، على سبيل المثال، بأن ترجمة كوان لرواية دفنا الماضي ترجمة صادقة ووفية للنص العربي. (انظر مقاله : الأدب العربي يتوجه نحو العالمية، العلم الثقافي، ١٩٨٩/٧/٢٩، ص ٨).

(٤) نسلم من جهتنا بوجود رواسم جيدة وأخرى سيئة. انظر في هذا الشأن :

- Jean Louis Dufays : Stéréotype et lecture, M. Mardaga, 1994, P13.

(٥) سوزان باسنيت :الأدب المقارن، م.س.، ص١١٣.

٣,١- المسافة الجمالية.

تقوم تقنيتا الحذف والإضافة، الموظفتين في ترجمات "الخبز الحافي" و"الضوء الهارب" و"مجنون الحكم"، بدور هام في تحديد المسافة الجمالية الفاصلة بين أفق انتظار النصوص الأصلية وأفق انتظار المترجمين.

١,٣,١ - الخبز الحافي.

حذف الطاهر بن جلون مجموعة من التعابير و الكلمات النابية الواردة في الأصل، كما يتضح من الأمثلة الآتية :

الأصل	الترجمة
كل من ينتصب عضوه فهو رجل. (ص٤٧).	X [١]
لماذا لا تعارك ذلك القواد ؟ (ص٥١).	Pourquoi ne te bats-tu pas avec lui X ? (P45).
قال لي : هل تريد أنت أيضا أن أحك لك الفليفلة في إستك ؟ (ص٥٢).	X
- لو كنت أقوى منه لجعلته يأكل الحلفاء_أحليها له بالخراء. (ص٩٧).	- si j'avais été plus fort que lui, je lui aurais fait manger la serpillière X. (P72).
- أتسمعني أيها المسخوط ؟ (أسمعك يا ولي الله) إنك لست إلا عضاض_ثدي أمك. (ص٩٩).	- Tu m'entends, fils maudit. (je t'entends, ambassadeur de Dieu sur terre)X (P74).
لا بأس. لا بأس، أين هو ابن القحبة ذاك ؟ (ص١٣٥).	- ça va. ça va X, répondit l'inspecteur. (P94).
طز في الذي خرأه. (ص٢٢٤).	X

كيف نفسر هذا النوع من الحذف، ونحن نستحضر إدانة ابن جلون لرفض دور النشر العربية إصدار سيرة شكري من جهة، واعتباره عملية الترجمة فرصة هذا الإنتاج لاعتناق فضاءات أكثر ديمقراطية وحرية[٢] من جهة أخرى ؟

---

(١) ترمز هذه العلامة (X) إلى عملية الحذف.
(٢) انظر التقديم الذي كتبه ابن جلون لترجمة "الخبز الحافي".

لاحظنا ونحن نحاول تقديم التفسير المناسب، أن حذف المترجم لبعض التعابير والكلمات السوقية الموظفة في الأصل، تقابله إضافة مجموعة من التعابير التي تترجم بؤس الشخصية الشطارية، وعنف وغرابة العلاقة التي تربطها بالأب :

الأصل	الترجمة
في فصل الشتاء نتحسر كثيرا علىإسرافنا. كنا نسرق أو نحمل حقائب المسافرين في المحطات. ص ٥١.	L'hivers, les affaires ne marchaient pas très fort. **De nouveau le manque. La misère.** On se débrouillait un peu. De petits larcins. On allait à la gare routière pour porter les sacs et les valises. P 45.
أبي أقرب منا إلى الإله وأقرب إلى الأنبياء والقديسين. كثيرا ما تمنيت لو أنني أتصور طعاما فأشبع. ص٩٥.	Mon père c'était Dieu, ses prophètes et ses saints réunis. **Quelle terreur !** Il était parvenu à me dégoûter de tout ce que j'aimais manger. P 71.

انزاح ابن جلون، في المثال الأول، انزياحا نوعيا عن الأصل. ففي الوقت الذي تُحَمِّل فيه السيرة الشطارية المغربية الشاطر مسؤولية الإفلاس المادي بعد تجارة مربحة، فيبدي حسرته وندمه على تهوره وتبذيره (في فصل الشتاء نتحسر كثيرا على إسرافنا)، تنسب الترجمة إفلاس الشاطر ضمنيا إلى سوء الطالع L'hivers, les affaires ne marchaient pas très fort).

والجدير بالذكر، أن موضوعة "الحظ العاثر" تعتبر من بين أهم موضوعات الرواية الشطارية الإسبانية بمفهومها السائد، فالشاطر الإسباني لا ينفك يندب سوء طالعه طوال السرد دافعا بذلك القارئ إلى التفكير في معنى الوجود المقدم إليه(١). ومما يوحي، في نفس المثال، بأن معايير الرواية الشطارية الإسبانية(٢)، قد تكون فاعلة في ترجمة ابن جلون

(١) - Didier Souiller : Le Roman picaresque, op.cit., P61.

(٢) أما الرواية الشطارية الفرنسية، وهي نتاج تأثر بالرواية الشطارية الإسبانية، فقد عرفت انزياحا أجناسيا يتمثل في فسح مكانة أكبر للحب على حساب ما تخضع له حياة الشاطر من تقلبات (انظر في هذا الصدد :
- Jean Marie Schaeffer : Qu'est-ce qu'un genre littéraire, Eds.Seuil, 1989, P139.

للخبز الحافي، تركيز الإضافة على البؤس والفقر (de nouveau le manque. La misère). ومن المعلوم، أن الرواية الشطارية الإسبانية تعتبر "ملحمة البؤس" بامتياز(١): ففيها تتفاعل موضوعة الجوع بصفتها المحرك الدينامي للسرد، مع موضوعات التشرد، والسرقة، والتسول، وكل أشكال الاحتكاك المباشر والعنيف بالمستوى المادي للحياة، لتترجم بعمق قسوة القدر على الشخصية الشطارية التواقة لإثبات الذات.

أما تركيز الإضافة في المثال الثاني: (Quelle terreur)، على عمق تأزم العلاقة بين الابن وأبيه، فتحيل القارئ المطلع على المقدمة التي كتبها ابن جلون لترجمته، على سعي المترجم إلى إبراز اختلاف سيرة شكري، عن أي سيرة أخرى تتمحور حول قسوة الأب على ابنه مثل سيرة الكاتب الإيطالي جافينو ليدا (Gavino ledda).

نستنتج إذن، من دراستنا لنوع الإضافة في ترجمة ابن جلون للخبز الحافي، بأن حذف بعض الكلمات والتعابير النابية في هذه الترجمة، هو نتاج المسافة الجمالية الفاصلة بين أفق انتظار المترجم وأفق العمل الجديد، وليس نتاج فرض رقابة أخلاقية على النص إرضاء لجمهور معين أو مؤسسة معينة. ذلك أن قراءة ابن جلون للخبز الحافي، قراءة مشروطة ضمنيا بنوعية تفاعله مع قراءاته السابقة للرواية الشطارية وللأدب العالمي بوجه عام. مما يؤكد أهمية "النوع الأدبي" في تلقي النص(٢).

وقد دخل أفق المترجم في حوار مع أفق العمل الجديد، ففي مقابل عمليتي الحذف والإضافة اللتين قدمنا نماذج عنهما، فرضت السيرة الشطارية المغربية معاييرها الخاصة. إذ تزخر الترجمة بمشاهد جنسية اعتبرت فضائحية ومستفزة للأخلاقيات العامة في النسق العربي، كما تزخر بالكلمات والتعابير النابية المرتبطة بسياقات تلفظها (البورديل، والشارع). وبذلك يكون المترجم قد احتفظ للسيرة الشطارية المغربية بإحدى أهم سمات التجديد فيها، والتي يهدف من ورائها الكاتب إلى تمزيق الحجاب عن طبيعة حياة

---

(١) - Didier Souiller. op.cit., P61.

وانظر أيضا : - Mahmoud Tarchouna : Les Marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols, Publications de l'université de Tunis, 1982, P93.

(٢) انظر : - Wolf-Dieter Stempel : Aspects génériques de la réception, in : Poétique, n°39, Sept 1979.

المهمشين، وفضح النفاق الأخلاقي والاجتماعي في بلد إسلامي، وفيما يأتي بعض الأمثلة الدالة على ذلك :

- Reviens à ta place. Ne fais pas attention à ce que dit **cette gueule de con** ! (P91).

- Tu verras plus tard ! Je te montrerai à qui tu as affaire. **Je cracherai dans le trou de ton cul quand tu seras entre mes mains.** (P91).

- Je lui répondis **en ramassant mes** organes **génitaux dans ma main : voilà ce que tu attraperas.** (P92).

إضافة إلى الأمثلة المدروسة، تحفل ترجمة "الخبز الحافي" بأمثلة أخرى، تحدد فيها عملية الحذف المسافة الجمالية الفاصلة بين أفق كتابة شكري وأفق المترجم. نمثل لهذا الأمر بالمثال الآتي :

قد يحدث أيضا أن أستضيفه في بعض الليالي للعشاء معي في أحد مطاعم السوق الداخلي ثم ندخل إحدى حاناته لنسكر أو نذهب مباشرة إلى الماخور لنبيت مع بغيين. (ربما كانت لديه أيضا نزعة غلامية مكبوتة إذ كثيرا ما حدثني عن جمال الذكور الذي يفوق جمال الأنوثة أصلا كما يقول) (ص٢٣٠-٢٣١).

Certains soirs, je l'invitais à diner dans un de ces petits restaurants du petit Socco, et nous poursuivions la soirée dans des bars ou dans un bordel **X**. (P148).

تعطي الجملة المحذوفة من الترجمة – بسبب وضعها بين قوسين– الانطباع للقارئ غير المتأمل بأنها معلومة زائدة لا تفيد السرد، أو حوار داخلي يندرج ضمن الحوارات الداخلية التي تزخر بها رواية "الخبز الحافي"، في حين أنها وجهة نظر تنضاف إلى مجموعة أخرى من التأملات، لتؤكد بأن عملية التذكر التي نتجت عنها أحداث هذه السيرة الذاتية، عملية صاحبها التأمل الفكري غير البريء. مما يفيد أن مركز الوعي في سيرة

شكري ثنائي وليس مفردا كما انتهى إلى ذلك معظم الدارسين المغاربة لهذه السيرة[١]، باستثناء البعض، وعلى رأسهم عبد القادر الشاوي الذي ارتكز في دراسته "للخبز الحافي"، على كون هذه السيرة نتاج حوالي ثلاثين سنة من الحياة وأكثر من سبعة عشر عاما من التعليم، ليستنتج بأن طفولة شكري القاسية طفولة مراقبة. وهذا يعني أن شكري "قد تصرف في الحكاية وانتقى في القول، ومارس هنا وهناك -بدوافع واعية أو غير واعية- ألوانا مختلفة من "التسلط" على جزء من ماضيه التاريخي والاجتماعي والنفسي والسلوكي"[٢].

إن امتزاج رؤية "شكري الكاتب" برؤية "شكري الطفل" و"شكري" المراهق فيما بعد، أمر تدل عليه في النص مجموعة من التأملات التي تفوق إدراك الطفل بكثير، من ذلك مثلا :

- **سجن الوطن ولاحرية المنفى.(ص٧٢).**

- **هل تعمد الله أن يخلق هذا العالم على هذا الشكل من الفوضى والتنوع ؟**

- **فكرت: لقد دخلنا في لعبة العشق. القلق يتصاعد في نفسي (...)، هل صرت عشيقها: البؤس والحب. أليس هذا رائعا؟ (ص١٥١-١٥٢).**

ورغم أن الترجمة تضم هذه الأمثلة جميعا، إلا أن ورودها في سياقات لا تسمح بكشف تميزها بسهولة، يجعلنا نستنتج استنادا إلى عملية الحذف التي نحن بصدد دراستها، بأن ابن جلون لم ينتبه إلى ازدواجية الرؤية السردية في السيرة الذاتية التي كتبها شكري.

نشير أخيرا إلى أن المسافة الجمالية الفاصلة بين سيرة شكري وأفق انتظار مترجمها/قارئها، هي دليل من بين أدلة أخرى كثيرة على تميز وأصالة "الخبز الحافي"[٣].

---

(١) انساق جل الدارسين وراء البنية السطحية لسيرة شكري، فخلصوا إلى أن أحداث ومشاهد وشخوص "الخبز الحافي"، تقدم من خلال رؤية طفولية ووعي مباشر دون وساطة تأمل أو تحليل. (انظر مثلا، الأمين العمراني : الرغبة والعائق عند جان جونيه ومحمد شكري (مقارنة موضوعاتية)، دبلوم الدراسات العليا تحت إشراف سعيد علوش، جامعة محمد الخامس، ١٩٩٢-١٩٩٣، ص١٤).

(٢) عبد القادر الشاوي: سلطة الواقعية، م.س.، ص ٢٩٦.

(٣) نتبنى بحذر أطروحة ياوس عن العلاقة الرابطة ما بين القيمة الفنية للعمل الأدبي والمسافة الجمالية الفاصلة بينه وبين أفق قارئه المعاصر، لأن قيمة العمل الفنية لا تتحدد فقط أو دائما بالمسافة الجمالية بينه و بين أفق قارئه. انظر كتابه :
Pour une esthétique de la réception, trad. par Claude Maillard, Eds. Gallimard, 1978.

ومن شأن هذا الدليل وحده أن يدفع عن هذه السيرة، تهمة كونها "كتابة استهلاكية" وهي التهمة التي رماها بها منتقدوها في نسقها الخاص، والتي قد يوحي بها أيضا تعبير "أروج كتاب"[١] Best seller الذي نعتت به في النسق المستقبل.

١,٣,٢- الضوء الهارب.

لنتأمل هذا المثال المقتطف من ترجمة ك.شاريو للضوء الهارب[٢] :

الأصل :

"ماذا، إذن؟ هل تتخيلون أنني كنت سأكتب كل هذا الشقاء وكل هذه المسرة وأن أتشبث بذلك ورأسي منخفض لو لم أكن أهيئ، بيد مرتعشة قليلا، المتاهة التي أغامر بارتيادها....." (الرواية، ص٩)

كاتب سها البال عن ذكر اسمه

(ميشيل فوكو؟؟)

الترجمة :

- Et quoi, vous imaginez-vous que je prendrais à écrire tant de peine et tant de plaisir, croyez-vous que je m'y serais obstiné, tête baissée, si je ne préparais- d'une main un peu fébrile- le labyrinthe où m'aventurer.... » (p)

Michel Foucault, l'Archéologie du savoir.

---

réception, trad. par Claude Maillard, Eds. Gallimard. 1978.

(١) انظر في هذا الصدد : - G.D.Leaws: Fiction and the reading public, reedition penguin book, 1979.

(٢) يعتبر هذا المثال نموذجا معبرا عن تعامل المترجمة مع الاستشهادات التي استهل بها م.برادة فصول الرواية، والتي تسلط الضوء على بعض مكامن ضعف وقوة الذاكرة.

تسلط مرجعية النص، الذي وضعه برادة في مستهل رواية "الضوء الهارب" من أجل إثارة انتباه القارئ إلى خصوصيات الإنتاج المقدم إليه، تسلط الضوء على الذاكرة باعتبارها لغزا، فهي إذ تختزن آلاف الكلمات وتحجبها عن النسيان، تعجز أحيانا عن صيانة كلمتين وأقل.

وكما هو ملاحظ ألغت المترجمة السؤال حول آليات اشتغال الذاكرة، حينما ردت الأمور إلى ما ظنته نصابها، فحذفت الجملة التي يعترف فيها المؤلف بضعف ذاكرته، وكذا علامتي الاستفهام الدالتين على شكه في الاسم الوارد على باله، وأضافت عنوان الكتاب الذي يتضمن الاستشهاد، بحيث يبدو الأمر للقارئ وكأن المؤلف عاد إلى كتاب "حفريات المعرفة" لميشيل فوكو واقتطف منه مقطعا ثبته في مستهل روايته.

والحال أن تأويل مغزى صحة الاستشهاد و"سهو البال" عن اسم صاحبه، لا يمكن أن يتأتى للمؤول (المترجم) إلا إذا فهم مشروع برادة الروائي، الذي تشكل الذاكرة ببياضاتها وبمناطق قوتها أيضا محوره الأساس. وقد كان بإمكان المترجمة الاقتراب من مغزى هذا الاستشهاد، لو أنها طرحت السؤالين الآتيين :

- **ألم يكن بإمكان المبدع المغربي التأكد من اسم المفكر، قبل دفع الرواية إلى المطبعة ؟**

- **وما معنى أن يتذكر برادة كلام فوكو المستشهد به في مستهل الرواية كلمة كلمة وجملة جملة، ويسهو عن اسمه ؟**

ومما يؤكد بأن شاريو لم تفكر في الربط بين رواية "الضوء الهارب"، التي تمثل اللبنة الثانية في مشروع برادة الروائي، ورواية "لعبة النسيان" التي تمثل اللبنة الأولى فيه، تعاملها الاعتباطي مع تقنية ذكر المرجع (الشكر والتنويه) في ترجمة "الضوء الهارب" ، مع أن هذه التقنية تعتبر إجابة إضافية عن السؤال الجوهري الذي طرحته بداية "لعبة النسيان" : كيف تنكتب الرواية[1] ؟

---

(١) حاول برادة الإجابة عن هذا السؤال بواسطة تقنيتين متداخلتين :

أ – تقنية وضع القارئ وجها لوجه أمام محنة الإبداع وتعدد الخيارات، في "لعبة النسيان".

ب– وتقنية الكشف عن مصادر الكتابة الروائية وخطواتها، قبل أن تصل الرواية إلى القارئ كونا منسجما، في "الضوء الهارب".

لقد حذفت شاريو نص الشكر والتنويه الوارد في ختام رواية "الضوء الهارب" ظنا منها أنه نص زائد :

> **أشكر الأخ الشاعر عبد اللطيف بنيحيى على الشريط الذي أمدني به والمشتمل على حكاية "مرض الزين" لأحمد المرابط.**
>
> **وأنوه بالمساعدة التي أمدتني بهــا شخصية مدموازيل بونــون بطلة رواية (Les dimanches de Mademoiselle Benoun)، للكاتب جاك لورانJacques Laurent، نشر كراسي ١٩٨٢، فلولا ريادتها وذكاؤها المتميز، لما استطاعت فاطمة قريطس أن تواجه محنتها في دار الغربة. (م.ب الرباط، ١٩٨٨-١٩٩١).**

وبسبب هذا الحذف تم حرمان الترجمة من طبيعته الابتكارية ومن وظائفه المتعددة التي نذكر من بينها :

أ – تحديد الزمن الذي استغرقته الكتابة الروائية.

ب – الإشارة إلى توظيف الأدب الشفهي في الرواية ممثلا في حكاية "مرض الزين"، المسرودة على لسان الشخصية الروائية باللهجة الطنجاوية.

ج – التأكيد على عملية التداخل النصي بين حكاية فاطمة قريطس وحكاية مدموازيل بونون، واعتراف المؤلف بفضل الرواية الفرنسية على اتخاذ حياة فاطمة المسار الذي اتخذته في الرواية المغربية. مما يوضح للقارئ مدى تباين مصادر رواية "الضوء الهارب"، وسعي المبدع المغربي عن وعي إلى الجمع بين الشفهي والمكتوب من جهة وبين الخاص والعام من جهة أخرى.

٣,٣,١ – مجنون الحكم.

شملت تقنية الحذف في ترجمة "مجنون الحكم" عنصرين بنيويين هامين :

أ – العنصر الدال على تحول مسار الكتابة الابداعية عند بنسالم حميش.

ب – والعنصر المعبر عن الشكل السردي الذي تندرج ضمنه رواية "مجنون الحكم".

نمثل للحالة الأولى، بحذف مجموعة من الأبيات الشعرية التي تكتسي أهمية خاصة في الأصل ومن بينها الأبيات الآتية :

- أصبحت لا أرجو ولا أتقي إلا إلهي وله الفضل.

جدي نبي وإمامي أبـــي وديني الإخلاص والعدل. (ص٣٦).

- لما رأيت الأمر منكـــــرا أضرمت ناري ودعوت قنبرا. (ص٧٩).

تتبع أهمية هذه الأبيات المحذوفة من الترجمة، من كونها شاهدة على تحول الموضوع الشعري إلى موضوع نثري منفتح على الأجناس الأخرى، وله قابلية لضم الشعر أثناء اللحظات الانفعالية والدرامية العليا(١): فرواية "مجنون الحكم" كانت في الأصل قصيدة شعرية طويلة ضمنها حميش ربع قرن من حياة الحاكم بأمر الله، سنوات طويلة قبل أن يتحول عن كتابة القصيد إلى كتابة الرواية نتيجة اكتشافه لأهمية الرواية في العصر الحديث(٢). ويعكس عدم حرص اليمني على إعادة إنتاج هذه الأبيات في الترجمة، عدم إحاطته بتاريخ تكون رواية "مجنون الحكم" من جهة، وبمسار الكتابة الإبداعية عند حميش من جهة أخرى.

إلى هذا كله، نضيف عدم تعمق هذا المترجم في دراسة التقنيات التي اعتمد عليها حميش في سبيل تحقيق التميز لروايته في مجال الكتابة التاريخية (الحالة الثانية):

> **مولده يوم الخميس لأربع ليال بقين من شهر الأول سنة خمس وسبعين وثلثمائة بالقاهرة، وقيل : في الثالث والعشرين منه (...) فولي الخلافة وله إحدى عشرة سنة ونصف، وقيل: عشر سنين ونصف وستة أيام، وقيل غير ذلك" (ص١٢).**

---

(١) بنسالم حميش: ثقافة الرواية (شهادة)، م.س.، ص١٣١.

(٢) نفسه، ص ١٣١.

Il est né au Caire, un jeudi, à quatre jours de la fin du premier mois de l'an 375 de l'hégire X (...). Il fut proclamé calife (...) il avait alors onze ans ! X. P13.

لقد حذف اليمني من الترجمة، كما هو ملاحظ، الجمل التي تحيل على عدم تأكد المؤرخ ابن تغري بردي من تاريخ ولادة الحاكم بأمر الله، ومن عمره أثناء توليه الخلافة، مع أن هذه الجمل المحذوفة في الترجمة، **(وقيل : في الثالث والعشرين منه (...) وقيل عشر سنين ونصف وستة أيام، وقيل غير ذلك)**، تدل بشكل واضح وقوي على عدم دقة التاريخ. مما يخدم اتجاه الكتابة الذي تندرج ضمنه "مجنون الحكم"، والذي يسعى إلى الانتصار لحقيقة السرد ضد كذب وثغرات التاريخ .

خلاصـــــة :

تترجم عمليتا الحذف والإضافة في الأمثلة المدروسة، المسافة الجمالية الفاصلة بين أفق النص الجديد وأفق مترجمه إيجابا وسلبا. نعتبر نتائج هذه المسافة الجمالية إيجابية، عندما تفرز نصا جديدا، يرتبط بالنص القديم ويحمل في المقابل بصمة معيد إنتاجه. ونعتبرها سلبية حينما يفقد النص المترجم ما يشكل جزءا من خصوصيته وتميزه، بسبب ضعف الدعامة التي استند إليها المترجم قبل الإقدام على الترجمة.

والحال أن التعريف بأدب لم يعترف له مستقبله المفترض بالوجود – فبالأحرى التميز – إلا مؤخرا، يتطلب من المترجم التركيز على ما يميز هذا الأدب، والحرص على عدم حرمان النص المترجم من قيمة مهيمنة أو خاصية أسلوبية مميزة.

٤,١ - ترجمة الشكل/ترجمة الوظيفة.

تكشف مختلف توظيفات اللهجة في الإبداع الروائي المدروس، عن مواقف المبدعين المغاربة من علاقة اللهجة باللغة المعيار. ولا ترتبط هذه المواقف المختلفة بزمن الإبداع، بقدر ما ترتبط بقناعات الكاتب الايديولوجية، وبالأهداف التي يتوخاها من إنتاجه ناهيك عن نظرته الخاصة إلى الإبداع الروائي. فرواية "دفنا الماضي" مثلا توظف بعض الكلمات والتعابير

العامية[١]، في حين تكاد تخلو روايات "الغربة"[٢] و"مجنون الحكم"[٣] و"عين الفرس"[٤]، التي خرجت إلى الوجود زمنا طويلا بعد "دفنا الماضي"، من أي توظيف للهجة سواء في الحوارات أم في السرود باستثناء توظيف بعض الجمل والعبـارات، مثل عبـارتي : "باسم الله عليك" (ص٩٣) و"يا الله يا سادات " (ص٩٦) في الغربة، وعبارة "على الواحدة ونصر" في "مجنون الحكم"، أو حرف النداء "آ" : "آعمي، أخشى ألا تصدقني إن قلت لك الحقيقة !" (ص٢٠) وبعض الكلمات العامية من قبيل "الميركان" في "عين الفرس".

---

(١) اسمعي أنت "أه ياللي ماشية". (ص٨٥).

- " أحشموا أدراري"، استحيوا أيها الأطفال. (ص٣٥).

ومن الملاحظ أن توظيف الدارجة لا يغيب، توظيف الفصحى في هذين الحوارين، فقد عمد المؤلف إلى ترجمة معنى التعبير الدارج إلى الفصحى داخل نفس الحوار تارة، وإلى تفصيحه حتى يكون مفهوما لدى القارئ العربي تارة أخرى. مما يعكس القلق الذي عاشه المبدع زمن كتابة الرواية ما بين محاولة الايهام بواقعية الأحداث، وهاجس التواصل مع القارئ العربي. وبسبب هذا القلق، لم يتح للقارئ التعرف على طابع لهجة الفاسيين، الذي تذكر الرواية بأنه "لا يخلو من نعومة ورقة، كنعومة حديث الفتيات ورقته" (ص٢٥٠).

(٢) لم تراهن رواية "الغربة" لعبد الله العروي، بخلاف الروايات التي تلتيا، على اللهجة في سياق التعدد اللغوي الذي تحفل به، حيث لم يتم توظيف الدارجة في هذه الرواية إلا في حوارات محدودة جدا وبشكل يقترب مما يسمى باللغة الثالثة، وهي وسيلة من بين الوسائل التي لجأ إليها المبدعون العرب، لحل مشكل اللغة في الإبداع العربي.

(٣) نرجع إحجام بنسالم حميش عن توظيف اللهجة في "مجنون الحكم"، إلى حداثة عهده بمجال الكتابة الروائية. فقد كان حميش يرى قبل استرساله في هذا المجال بأن توظيف "لغة الشعب" في السرد يمثل تعزيزا لموقف الفرنكفونيين الذين يستغلون هذه اللغة ورقة ضد لغة الضاد. (انظر الحوار الذي أجرته مع بنسالم حميش مجلة مقدمات، م.س.، ص٢٣)

(٤) لا يرجع شبه خلو رواية "عين الفرس" من توظيف اللهجة ، إلى موقف إيديولوجي من لغة التواصل اليومي، وإنما يعود إلى أبعاد موضوع الرواية. يؤكد ما نذهب إليه، إنتاج شغموم الروائي الصادر بعد "عين الفرس" ("خميل المضاجع" مثلا).

ويعتبر توظيف اللهجة داخل النص الروائي ظاهرة عالمية، ساعد على تناميها في العهود الأخيرة التطور الذي عرفه مفهوم النوع الروائي من جهة، وسعي الروائيين إلى التجذر داخل محيطهم الإقليمي الخاص من جهة أخرى. وقد تم توظيف اللهجة روائيا في النسق الفرنسي منذ القرن السادس عشر مع فرانسوا رابليه (François Rabelais)، وتضاعف توظيفها في القرن التاسع عشر مع روائيين أمثال غوستاف فلوبير (Gustave Flaubert)، وهـ. دو بلزاك (Honoré de Balzac) وج.جورج ساند (George sand). أما في القرن العشرين، فقد عرف توظيف اللهجة تواترا بعد أحداث ١٩٦٨ مع كتاب إقليميين أمثال ريمون كينو (Raymond Gueneau) وكريستيان روشفور (Christiane Rochefort).

يترجم توظيف اللهجة في النسقين معا، المصدر والهدف، جدلية الواحد والمتعدد، حيث يفسح المبدعون المجال لبنيات لسانية حاملة لرؤى وضعت على الهامش لتجادل البنية "النقية" الموحدة وتنافسها. مما يعني، أن التلوينات اللهجية الموظفة في النصوص الروائية تمثل تنويعا واختلافا وانزياحا عن القاعدة، وليس بمقدور المترجمين تجاهلها أثناء الترجمة، والتعامل مع هذه النصوص كما لو كانت مكتوبة باللغة المعيار فحسب.

١,٤,١ – تقنيات نقل اللهجة.

١,١,٤,١ – الحالات المعزولة.

لم يطرح توظيف بعض الألفاظ والتعابير الدارجة، من أجل الايهام بواقعية الأحداث، أو من أجل الاستدلال على اختلاف مستويات تعبير الشخصيات، مشكلا كبيرا أمام المترجمين، ما دامت هذه الحالات معزولة، ويسهل إيجاد مقابلات تقريبية لها في اللغة الفرنسية الحديثة وهي لغة مرنة ومنفتحة بما يكفي على مستويات متعددة من اللغة.

وقد اعتمد مترجما روايتي "دفنا الماضي" و"بيضة الديك" اللتين تتوفر فيهما هذه الحالات، على الإمكانات الثلاث التي تحدث عنها بيتر نيومارك، في معرض حديثه عن ترجمة التعابير العامية الحساسة جدا لعامل الزمان والثقافة المحلية[1]، وتتجلى هذه الإمكانات في اقتراح كلمة مقابلة في اللغة الهدف، أو إعادة إنتاج رسم الكلمة الأصل، أو الترجمة الحرفية :

---

(١) بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة، م.س.، ص١٨١-١٨٢.

أ – اقتراح كلمة أو تعبير دارج يقرب المعنى في اللغة الهدف :

دفنا الماضي اسكت.. الله يقلل حياءك. (ص٨٩).

« Taisez-vous, galopins » ! (P73).

بيضة الديك ...والتقيت فيما بعد بهذه الشارفة الهارفة.ص١٥.

...et j'ai rencontré **cette vieille peau ratatinée.** (P18).

ب – إعادة إنتاج رسم الكلمة لمنح الترجمة لونا محليا :

دفنا الماضي – والضرب ؟ و"الفلاقة" ؟ (ص٩٤).

- Pas de coups ? pas de **falaqa** ? (P77).

بيضة الديك – ناري ! ماذا فعلت يا ولد الكلبة؟ (ص١١).

- **Nari ! Nari** ! qu'est ce que tu as fait fils de chienne ? (P13).

ج– النقل الحرفي :

بيضة الديك – تفو عليهن و على آبائهن وأمهاتهن وعلى من كبَّر لهن الشأن.(ص١٧).

- Je crache sur elles, sur leurs pères et leurs mères et sur tous ceux qui leur donnent de l'importance. (P22).

١,٤,١,٢ – الحالات المكثفة.

تطرح النصوص الروائية التي تراهن على توظيف اللهجات لتذويت الشخصيات، وتحديد مستوياتها الاجتماعية وانتماءاتها الاثنية والجغرافية مشاكل جوهرية أثناء الترجمة. فمن الناحية النظرية الصرف، يتطلب نقل لهجة في الأصل تعويضها بلهجة مقابلة في الترجمة، لكن خصوصيات كل لهجة على حدة من جهة، وحساسية التوظيف المتعمد للهجة داخل النص الروائي من جهة أخرى، يؤديان أثناء التطبيق إلى نتائج مناقضة للمنطلقات النظرية.

لنتصور مثلا حكاية "مرض الزين" الواردة باللهجة الطنجاوية في رواية "الضوء الهارب"، وهي تسرد في الترجمة بلهجة الشمال الفرنسي[١] (le picard)، ألن يؤدي ذلك إلى الإخلال بالعمل الروائي برمته ما دامت اللهجة الطنجاوية مقصودة لذاتها في الرواية بصفتها أداة للتعبير عن رؤية خاصة للعالم ؟

إن الوعي باستحالة إعادة إنتاج "الشكل" أثناء ترجمة اللهجة[٢]، هو الذي دفع ــ في تقديرنا ــ مترجمي "الخبز الحافي" و"لعبة النسيان" بوجه خاص إلى الرهان على مبدإ التعويض، من خلال التركيز على وظيفة اللهجة في الأصل. فإلى أي حد توفق هذان المترجمان في تحديد وظائف التنويعات اللهجية الموظفة في النصين الأصليين؟ وما هي التقنيات التي اعتمدا عليها لإنجاز عملية التعويض ؟.

١,٤,١,٢,١ – تحديد صنف اللهجة :

نمثل لهذه التقنية بالطريقة التي تعامل بها ابن جلون مع اللهجة الريفية الموظفة في "الخبز الحافي"، حيث ساير هذا المترجم الأصل في إبراز اختلاف لغة الحوار عن لغة السرد كما يتضح من المثالين الآتيين :

المثال الأول :

قفزت في الهواء صارخا بالريفية :

– أيمانوا ! أيمانوا ! (ص١٣).

- Je bondis en l'air, criant en **riffain** : " Mère ! Mère ! " (P17).

---

(١) تزخر السوق اللغوية الفرنسية بتنويعات لهجية تتوزع عموما إلى :
أ – لهجات متفرعة عن الفرنسية (le picard. le wallon. le franco provençal).
ب – لغيات إقليمية مرتبطة بإثنيات غير فرنسية (مثل: Le breton. Le basque, L'alsacien).
انظر في هذا الشأن : - Bodo Muller : le Français d'aujourd'hui. Eds. Klincksieck. 1985. P10-15.
- Jean-Baptiste Martin : le Français régional, in le Français Moderne. N°1. 1997. P59.
(٢) – انظر بهذا الخصوص: - Goldeine Carpentier : Traduire la forme. Traduire la fonction. Op.cit.

المثال الثاني :

قالت بالريفية :

اشْفَاشْ، أَتْشْدْ إِخْفِنِيشْ : (كفاك، لتأكل نفسك). (ص١٥).

- Elle me dit en **riffain** : - ça suffit ! (P18).

إلا أن المترجم لم يسر على نفس النهج كلما تعلق الأمر بترجمة حوار بالريفية، فتحديد نوع اللهجة المتحدث بها ينتفي في أمثلة أخرى تعطي الانطباع للقارئ، بأن الترجمة تمت عن اللغة العربية مباشرة :

انتبه الشيخ، لدى خروجنا من المقبرة، لبناني الدامية.

سألني بالريفية :

- مانا الدم ما ؟ (ما هذا الدم؟). (ص١٠).

Le vieil homme remarqua que mes orteils étaient blessés X :

- D'où vient ce sang sur tes pieds ? P14

وهذا يدل على أن مجاراة المترجم للأصل في تحديد نوع اللهجة المتحدث بها(الريفية)، لا يستند إلى دراسة لأبعاد توظيف الريفية في "الخبز الحافي"، موازنة بأبعاد توظيف اللغات والتنويعات اللهجية الأخرى التي تحفل بها.

والحال أن مسألة اللغة لا تعتبر في سيرة شكري مسألة مفكر فيها قبليا، ترد في النص الروائي وفق تخطيط معين، كما هو الشأن بالنسبة لروايات غلاب والعروي وحميش: إن تعدد اللغات في "الخبز الحافي"، هو جزء لا يتجزأ من المادة التي اختزنتها ذاكرة الكاتب وأعصابه وجسده، والتي لا تستطيع اللغة الفصحى وحدها تشخيصها[1]، حيث تتكون مادة "الخبز الحافي"، بصفتها لوحة لغوية تشكيلية، من أربـــع لغات بالإضافة إلى الدارجة المغربية بتلويناتها المختلفة: اللغة العربية المحتفظ بسلامتها المعيارية، وهي لغة السرد والحوار، واللغة الأمازيغية ممثلة باللهجة الريفية، واللغتان الإسبانية والفرنسية.

---

(١) محمد برادة : تقديم "مجنون الورد" لمحمد شكري،مطبعة النجاح الجديدة، ط٣، ١٩٩٣، ص٤.

تكتسب الريفية، تميزها داخل هذه التشكيلة اللغوية من كونها عاملا محددا لانتماء البطل الاثني والجغرافي من جهة، وعنصرا محيلا على الوزن الاجتماعي للمتكلمين بها في مغرب الأربعينيات من القرن العشرين من جهة أخرى. ويرتبط توظيفها في النص أشد الارتباط بعلاقة الطفل السارد بالأم، إذ لا يتم في المجمل تذكر الأحداث بلغة الطفولة هاته إلا وهي مقترنة بالأم :

- أيماتوا ! أيماتوا ! (ص١٣).

إن اللهجة الريفية إذن، هي "اللغة الأم" المترسبة في الجلد والأحشاء، لغة الريف الذي هاجرت منه عائلة شكري إلى طنجة طلبا للخبز، والتي تم اختزالها في ظل الفضاء الجديد القاسي إلى لغة تختزن حنان الأم الذي يخفف على الابن وطأة الألم في الأوقات العصيبة :

- محمد، محمداينو (محمدي). أراحد : (تعال). لا تخف. أراحد.

وجدت لذتي في أن أراها ولا تراني. قلت لها :

- أقايي ذاتيتا : (ها أنا هنا).

- أراحد.

- لا. أذاي ينغ : (سيقتلني) أمِشْ (مثلما) ينْغَا : (قتل) أومااينو (أخي). (ص٩).

إلا أن لغة القلب هاته تحتل مرتبة دنيا في السوق اللغوية المغربية، فهي تمثل عاملا من العوامل التي جلبت الاحتقار للطفل في فضاء طنجة الأربعينيات:

بيني وبين أطفال الحي فوارق تجعلني أحس أني أقل منهم، رغم أن بعضهم بائس مثلي (...) يقولون عني :

- هو ريفي. جا من بلاد الجوع والقتالة (القتلة).

- ما كيعرفش يتكلم العربية. (ص١٦).

هكذا إذن سيتعلم الطفل العربية، وسنكتشف أنه كلما تقدم السرد وتقدم الطفل في العمر كلما ابتعد عن الأم، وابتعد بالتالي عن اللغة التي تلحم علاقته بها، فابتداء من الصفحة الخامسة والعشرين من السيرة الذاتية لن نعثر على اللهجة الريفية في النص، وإن كنا نلاحظ في المقابل سعي السارد إلى إعادة الاعتبار للانسان الريفي استنادا إلى شجاعة عبد الكريم الخطابي: - الريفيون شجعان. (ص١٦١).

نستنتج مما سبق، أن عدم دراسة المترجم لأبعاد اللهجة الريفية في الأصل، أدى به إلى الاستهانة بدورها. و بما أنه يستحيل تعويض هذه اللهجة بأي لهجة إقليمية في اللغة الهدف، فقد كان من شأن حرص المترجم على ذكر اسم اللهجة عند ترجمة الحوارات المكتوبة بالريفية أن يؤدي مهمة التعويض، فيثير انتباه القارئ إلى حجم أهميتها في سيرة شكري.

٢,٢,١,٤,١ - الاستعانة بلغة التواصل اليومي في النسق الهدف.

استعان الطاهر بن جلون وعبد اللطيف غويرغات بالمستويين المعجمي والنحوي للغة التواصل اليومي الفرنسية من أجل نقل اللهجات الموظفة في الروايتين الأصليتين. إلا أن هيمنة مستوى على آخر في ترجمتيهما، ظل رهين اختيار وحسابات كل واحد منهما على حدة.

أ- المستوى المعجمي.

راهن ابن جلون على المستوى المعجمي أكثر من رهانه على المستوى النحوي، في العملية التعويضية التي استهدفت نقل الكلام الدارج الموظف في الأصل إلى اللغة الفرنسية. نمثل لذلك بالحوار الآتي :

الأصل	الترجمة
اصطدمت بسكير. امتدت يده إلى وجهي ملاطفا وقال : آ، الغزال! فاين ماشي أهاد الغزال ؟ (...) كتضرب ياك العايل ! كتنفر ! (...) استنني. غادي نمشي نعمر هاد القريعة ونرجع دابا. عندك تمشي(...) جابك الله هاد الليلة يا لطيف يا لطيف على هاد العايل ! أنا راجع دابا. والله ما تفلت من يدي هاد الليلة.	Je rencontrai un homme **soûl** qui me caressa le visage en me disant : - où vas-tu beau gosse ? (...) – beau **gosse ! tu frappes ! tu t'en fuis !** (...) Attends-moi **beau gosse**. Je vais remplir cette bouteille et je reviens vers toi. (...) **Terrible. Ce gosse est_terrible.** Cette nuit, je ne le raterai pas !

(...) Laisse le tranquille. Pas maintenant. (...) **Arrête de déconner.** (P85).	(...) ماشي دابا خلي العايل عليك. (...) هادي هي البسالة. (ص١١٧-١١٨).

ترجم ابن جلون، كما هو ملاحظ، الحوار الدائر باللهجة الطنجاوية بين شكري والسكير، بفرنسية مطعمة هنا وهناك ببعض الصياغات والوحدات المعجمية الدارجة للبرهنة على وجود تنويع لهجي في الأصل :

(Beau gosse ! tu frappes ! tu t'enfuis !, terrible, ce gosse est terrible, soûl, déconner...)

ويعكس تركيز ابن جلون على المعجم، الذي يؤدي وظيفة إبراز عفوية المتكلم وتحديد مستواه الاجتماعي والثقافي، وعيه بارتباط استعمال الدارجة المغربية في "الخبز الحافي"، بطبيعة النص أي بحياة التشرد التي عاشها شكريٍ ودفعت به إلـى ارتياد أماكن لا يمكن أن تعبر عنها سوى لغتها الخاصة. ومما يؤكد هذه النتيجة، التي توصلنا إليها بخصوص تعامل ابن جلون مع توظيف اللهجة في سيرة شكريٍ، سعيه إلى تطعيم حوارات النص المترجم بمعجم مستمد من الفرنسية المنطوقة مع أن هذه الحوارات وردت باللغة الفصحى في الأصل :

الترجمة	الأصل
- Viens. **Barrons-nous** avant de recevoir une balle. (P93).	- تعال. أسرع قبل أن نقتل هنا. (ص١٣٢).
- Ferme ta **sale gueule**, dit Kabil. (P100).	- ألن تغلقي فمك القذر؟ (ص١٤٦).
- Elle parle peu et **n'emmerde** personne. (P102).	- لا تحقد على أحد. لا تتكلم إلا عند الضرورة. (ص١٤٩).
- **O.K.** Au revoir ! je te retrouve dans une heure à la cabane. (P109).	- إلى اللقاء. (أضاف) : بعد حوالي ساعة سأجدك في الكوخ. (ص١٦٤).
- J'ai trouvé **un truc** dans la Casbah. sur la route de Ben Abou. (P119).	- عثرت على محل إقامة في القصبة، في طريق بنعبو. (ص١٨٠).

إلا أن المسافة بين الأصل والترجمة ظلت قائمة، رغم الجهود التي بذلها ابن جلون لتعويض خسارة الشكل، لأن الترجمة لم تهتم بالوظيفة الأساس التي يؤديها اختلاف التنويعات اللهجية في الأصل، وتتمثل في تحديد الفضاء الجغرافي الذي تتحرك فيه الشخصيات أو تنتمي إليه، مع ما يعكسه ذلك من تنوع إثني وغنى ثقافي مبني على اختلاف رؤى العالم.

ونشير، في هذا السياق، إلى أن س.أفولوس وف.كوان وظفا بدورهما معجما مستمدا من لغة التواصل اليومي حيث لا يتطلب الأصل ذلك، وقد جارى كل واحد منهما في ذلك توجه الأصل، حيث ساندت ترجمة "دفنا الماضي" الرواية الأصلية في الإيهام بواقعية الأحداث بشكل محسوب ومحتشم، وجعلت ترجمة "بيضة الديك" من لغة التواصل اليومي لغة السرد والحوار كما هو الشأن في الأصل:

دفنا الماضي :

الأصل	الترجمة
- اغربي عن وجهي يا نذلة..(ص٥١).	- … Hors d'ici, **Salope** ! (P45).
- …ألا ترحمنا من هذه الرطانة التي لم ترد في كتاب ولا في سنة..؟ (ص١٣٦).	- …Tu ne vas pas nous épargner **ce charabia** qui n'a rien à voir avec le Coran et la Sûnna ? (P111).

بيضة الديك :

الأصل	الترجمة
- سأقول لهم (…) أنك تتاجرين في الخمر والكيف والنساء. (ص١٢).	- Je vais leur dire que tu fais **la maquerelle pour** les femmes. (P13).
- أما أنا فالطعام متوفر لدي تحت (…) سوف آكل مثل خنـــزير، وسوف أتذكرك. (ص١٤).	- …Car pour moi, il y a **de la bouffe à gogo** en bas (…), **Je vais me goinfrer comme** un porc et je m'en souviendrai. (P16-17).
- إني لا أفعل شيئا الآن. (ص١٥).	- Aujourd'hui je me **vautre** dans l'oisiveté. (P18).
- …إنهم يكذبون في الليل. (ص٢٣).	- Tout ce qu'ils racontent la nuit (…) un **tas de boniments**. (P29).
- (…) وأخشى أن تختطفه واحدة منهن. (ص٤٧).	- …et j'ai bien peur que l'une d'elles **ne me le pique**. (P60).

ب- المستوى النحوي.

لم يراهن مترجم "لعبة النسيان" على المستوى المعجمي، كما هو الشأن بالنسبة للترجمات المدروسة، لذا ظل حضور هذا المستوى ضئيلا في ترجمته لا يتجاوز بعض الأمثلة منها :

الأصل	الترجمة
- بعدي مني أهاد عيون القطة. ص٢٣.	- Fiche le camp, œil de chat ! P35.
- كيتك وخلا دارك أبوسلوفان. ص٢٣.	- Tu peux parler, maigrichon ! P35.

لقد راهنت ترجمة غويرغات في تعاملها مع اللهجات الموظفة في الأصل على المستوى النحوي للغة التواصل اليومي الفرنسية، يوضح هذا الأمر المثال الآتي المقتطف من ترجمة "صوت ســـي ابراهيم" الوارد بالدارجة المغربية:

> Ne vas pas te vexer ! (…) Maintenant, tu as eu l'idée de m'enregistrer au magnétophone, mais **j'y connais rien, moi** ! (…) J'étais bien décidé à partir au matin et **j'ai pas** fermé l'œil de la nuit (…). La propriétaire, une française, m'a dit : « **Tu vas faire** la salle avec les garçons ». (…) celui qui est en face de la gare ferroviaire : **tu le_connais** ? (…) Fantastique ! Je n'ai jamais vu personne comme lui. Un jour, il m'a dit comme ça (…) **C'est pas** des blagues ! P85-102.

نلاحظ من خلال هذا المثال أن الترجمة استوحت الصياغة الشفوية بواسطة :

أ – الاستعمال المكثف للمستقبل القريب الذي يـــدل عليـــه "الفعـــل المساعد": "Aller"

Ne vas pas te vexer ! (…) tu vas faire la salle avec les garçons.

ب – حذف عنصر من عناصر النفي : **j'ai pas** fermé l'oeil

ج – حذف أداة الاستفهام : Tu le connais ?

ح – le datif éthique : **j'y connais rien, moi !**

د – اختزال اسم الاشارة : ça

لكن هذه التقنيات الموظفة، إذا كانت تحيل القارئ على وجود تنويع لغوي محلي في الأصل، فهي لا تحيله لا على طبيعته ولا على وظائفه سواء على مستوى الحكاية، أم على مستوى مسار الكتابة الروائية بالمغرب. مما يفيد، بأن خسارة الشكل المفروضة على كل مترجم في هذا المجال، لم يتم تعويضها في ترجمة "لعبة النسيان" بالتركيز على وظائف التنويعات اللهجية في الرواية، و ابتكار آليات تحيل القارئ على خصوصية العمل المقدم إليه.

وبذلك لن يتسنى لقارئ هذه الترجمة أن يعرف بأن "لعبة النسيان" هي لعبة اللغات أيضا. وأن هذه اللعبة تعتمد على عمليتي الشد والجذب بين اللغة المعيار (أ)، واللغة المنحدرة عنها بكل تنويعاتها اللهجية (أ). فحضور اللهجة في"لعبة النسيان" لا يشبه في شيء حضورها في العديد من الأعمال الروائية المغربية، لأنه حضور يسعى إلى منافسة لغة الكتابة في المجال الذي كان يعتبر حكرا عليها نتيجة القدسية التي تتمتع بها. يدل على هذا الحضور المنافس في الرواية تنويعان أساسيان:

– الدارجة الفاسية التي تمثل عصب النص وتختزن حضارة، معبر عنها في الرواية بالموسيقى الأندلسية، وبمحاولة إيجاد توازن بين الماضي الموروث عن الأندلس وواقع الحال في الرباط والدار البيضاء.

– دارجة المستعربين التي تمثلها لغة (سي ابراهيم) النازح من سوس، وتحمل داخلها بنبرتها المتميزة وقاموسها المتنوع، ما يؤشر إلى التفاعل الحاصل بين اللغة العربية واللغة الأمازيغية سواء على المستوى المعجمي أم النحوي.

نشير أخيرا، في سياق الحديث عن الخسارة، إلى أن ك.شاريو تجاهلت في المجمل التنويعات اللهجية الواردة في "الضوء الهارب"[١]، فجاء توظيفها للصياغة الشفوية محدودا مقارنة بباقي المترجمين، ولا يتجاوز التفاتة هنا وهناك إلى المظهر اليومي للغة:

- Mais **qu'a donc** l'artiste ? que lui est-il arrivé ?

---

(١) وظفت رواية "الضوء الهارب" ثلاث تلوينات لهجية بارزة : التلوين الشاوي، والتلوين الفاسي والتلوين الطنجاوي الذي يهيمن على باقي التلوينات في الرواية، نتيجة الأهمية التي تكتسيها طنجة بكل زخمها التاريخي في أحداث "الضوء الهارب".

ونستدل على النهج العام الذي نهجته شاريو لنقل التنويعات اللهجية المغربية إلى الفرنسية، بتعاملها مع حكاية "مرض الزين" المسرودة باللهجة الطنجاوية، فقد نقلت هذه الحكاية بفرنسية أكاديمية خالية من أي تطعيم تقريبا :

كانت عندي ١٦ سنة، وكنت تنعمل لابوكس والساعة اللي تنفضي من لانتريما تنمشي لعند عمتي وكنت تنجبر عندها واحد البنت الجمال ديالها مانكدبش عليك باقي ما شفتو إلى يومنا هذا. وكانت البنت مريضة بمرض تنعيطو له "مرض الزين" كان تيعجبها تبقى بغرط المراية سوايع وسوايع"(ص٣٨).

« J'avais Seize ans et je pratiquais la boxe et, après l'entraînement, je me rendais chez ma tante…or, un jour, je trouvais chez elle une jeune fille d'une beauté ! sans mentir, c'était la plus belle jeune fille qu'il m'ait été donnée de voir. C'était elle, la fille frappée de cette maladie que nous avons appelée le « mal de beauté » : elle passait des heures et des heures campée devant les miroirs. (P32).

خلاصـــــة :

استنتجنا من خلال دراستنا لوظائف اللهجات الموظفة في الروايات الأصلية، أن هذه الوظائف متنوعة ومتعددة، ابتداء بالوظائف التقليدية التي أسندت للهجات في النصوص الروائية، و تتمثل في البرهنة على المستويين الثقافي والاجتماعي للشخصيات للإيهام بواقعية الأحداث، وانتهاء بالرغبة في تذويت الشخصيات وتجذير انتماءاتها الحضارية والاثنية بغض النظر عن مستوياتها الثقافية والاجتماعية.

وقد استدعى تنوع وتعدد الوظائف، تنوع اللهجات وحواريتها. إلا أن هذه التنويعات المختلفة، اختزلت في الترجمة في ما يسمى ب "La langue familière". غير أن الخسارة الأساس لا تكمن في اختزال الجمع في مفرد، و هذا أمر يجد المترجم نفسه مضطرا للقيام به، وإنما تكمن في عدم إيلاء وظيفة تجذير الانتماءات الإثنية والجغرافية للشخصيات الأهمية التي تستحقها.

٢ – القارئ الضمني.

كشفت دراستنا لهوامش الترجمات المدروسة، بأن القارئ الضمني في هذه الترجمات هو القارئ الفرنسي بوجه خاص والأجنبي القارئ بالفرنسية بوجه عام. أما القارئ العربي[1]، الذي يراهن عليه الناشرون الفرنسيون لتوسيع دائرة التوزيع وضمان الربح، والذي نادرا ما تتجاوزه دور النشر المحلية مرغمة عندما تتكلف بنشر ترجمات الروايات المغربية، فهو مغيب من حسابات المترجمين مغاربة كانوا أم فرنسيين. وهذا أمر منطقي، ما دام محور مشاريع ترجمة الإبداع المغربي إلى الفرنسية هو العلاقة بين الذات والآخر.

وحتى نكشف أكثر طبيعة العلاقة التي تجمع الذات المغربية / العربية بالآخر الفرنسي/ الغرب، سنحاول تحديد بعض ملامح القارئ الضمني، كما تجلت من خلال الأساليب المتبعة في نقل العناصر الحضارية والاستعارات الموظفة في الأصول من جهة، ومن خلال عمليات الحذف الناتجة عن تخوف المترجمين من ردة فعل القارئ السلبية من جهة أخرى.

مع العلم أن الحالات التي فرض فيها الانتقال من نسق ثقافي إلى آخر مختلف، القيام بتعديلات ساهمت في استقرار النص في اللغة الهدف لا تندرج في هذا الإطار، مثل حذف ع.ل غويرغات للمقطع الذي يتحدث فيه السارد في "لعبة النسيان" عن ملابسات احتراق بطل الملاكمة العالمي مارسيل سيردان، ما دامت الترجمة تتوجه إلى قارئ ملم بحكاية هذا الرياضي، ومثل تجاهل ف.كوان لمجموعة من الصور الواردة في "دفنا الماضي"، نتيجة خلو هذه الصور من الشاعرية المطلوبة لإخصاب متخيل الآخر:

– واقشعر بدنه كما يقشعر عادة كلما احتكت قطعة قصديرية صدئة... (ص ٣٩٠).

- Il tressaillit x.(P283).

---

[1] – في البلدان المغاربية ولبنان مثلا.

- ولكنه اصطدم بخدوج تبكي كما لو كانت طفلة صغيرة، لسعتها نحلة مؤذية (ص٤٠٦).

- ...Il restat interdit devant Khaddouj qui pleurait comme une petite fille x.(P293).

١,٢ - أسماء بلا دلالة :

لاحظنا أثناء دراستنا لترجمتي "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب"، أن المترجمين تجاهلا الإهداءين الواردين في النصين الأصليين، مع أن لعتبة الإهداء دلالة خاصة في إبداع محمد برادة.

يقول الإهداءان :

لعبة النسيان :

إلى ليلى

عن زمن يمتلكنا أكثر مما نمتلكه.

إلى الخمليشي، الهرادي، الخوري، بوزفور :

"...فتوهم كأس الدر والياقوت أو الفضة في صفاء ذلك، في بنانها الكامل، وقد اقتربت إليك ضاحكة بحسن ثغرها، وسطع نور بنانها في الشراب مع نور وجهها ونحرها، وأنت مقابلها فضحكت أيضا إليها، فاجتمع في الكأس الذي في بنانها نورك مع نورها مع نور الكأس ونور الشراب، ونور وجهها، ونورنحرها ونور ثغرها ونور الجنان..." - المحاسبي - (كتاب التوهم).

الضوء الهارب :

إلى صنع الله إبراهيم.

هذه اللحظات الهاربة : باستمرار هاربة. م.ب.

يتكون الإهداء الوارد في "لعبة النسيان"، كما هو ملاحظ، من إهداءين اثنين: إهداء ذو طابع شخصي يحيل ضمنيا على طبيعة العلاقة التي تربط الروائي والكتابة الروائية بالزمن، وآخر يترجم من خلال النص التراثي المستشهد به، انصهار الهادي والمهدى لهم داخل تجربة البحث عن تيمات وأشكال جديدة تحقق نوعا من التميز للكتابة السردية المغربية. فبرادة يعتبر عمله، من خلال هذا الإهداء، إضافة متميزة لأعمال هؤلاء المبدعين الذين تركوا بصمة واضحة في مجال كتابة القصة والرواية بالمغرب.

أما الإهداء الذي يتصدر رواية "الضوء الهارب"، فيعكس نظرة الذات الإيجابية إلى إنتاجها الخاص، وسعيها إلى وضع هذا الإنتاج جنبا إلى جنب مع إنتاج الروائيين العرب الكبار.

وبذلك يكون برادة قد قدم نفسه للقارئ العربي بصفته كاتبا محترفا في مجال السرد الروائي، يحذوه هو أيضا هاجس استعادة الواقع العربي المعقد وتقديمه "عناصر متفاعلة تعلن الرفض وتقول الجرح وترسم الشروخ داخل الكيان المهتز"[١].

لماذا تجاهل المترجمان إذن، عتبة بهذه الدلالة ؟

من نافلة القول التنبيه، بأن استنباط القارئ لدلالة الاهداء يتطلب منه معرفة بالمبدعين المذكورين فيه والإحاطة بأعمالهم، وهو أمر لا نظنه يتسنى للقارئ الأجنبي، بخصوص أسماء المبدعين المغاربة (الأمين الخمليشي، ومحمد الهرادي، وإدريس الخوري، وأحمد بوزفور). فترجمة أعمال بعضهم وتقديمها في أنطلوجيات، لا يعد كافيا لخلق ألفة بين هذه الأعمال وهذا القارئ. ولكن ماذا عن صنع الله إبراهيم، الذي اخترق اسمه الوسط الثقافي الأجنبي القارئ بالفرنسية بفعل ترجمة أشهر رواياته إلى اللغة الفرنسية[٢] ؟

---

(١) محمد برادة : أسئلة الرواية / أسئلة النقد، م.س.، ص٦٥.

(٢) - "Cette odeur-là" (Actes Sud, 1992).

- "Le comité" (Actes Sud, 1992).
- "Les années de Zeth" (Actes Sud, 1993).

إذا ربطنا عملية الحذف برغبة ك.شاريو في مخاطبة قاعدة عريضة من القراء، كما تشهد على ذلك مثلا طبيعة الهوامش التي ذيلت بها ترجمتها لرواية الغربة، سنستنتج بأن هذه المترجمة تفترض جهل القارئ العادي بكتابات صنع الله ابراهيم. مما يؤكد النتيجة التي توصل إليها بعض المهتمين بثروة[1] الكتاب العرب الكبار في الغرب، فوحده اسم نجيب محفوظ استطاع أن يصل بالفعل إلى الجمهور العريض.

٢,٢ – نسق من الرواسم والحساسيات.

تفرض عملية الترجمة الرقابة على النص الأصلي أحيانا، فلا تسمح بمرور آراء ومواقف يرى المترجمون أنها تعوق عملية التواصل بين الثقافة المرسلة والثقافة المستقبلة. والمثير للانتباه حقا، أن كل حالات الرقابة التي سجلناها في الترجمات المدروسة، تعود للمترجمين المغاربة :

الخبز الحافي :

الأصل :

أعطاها سلسلة ذهبية يتدلى منها صليب. فحصت الصليب وقالت:

– هذا سأخلعــه لأرميه أو أذوبه عند الصائغ لأجعــل منه "خميسة". (ص٨١).

الترجمة : x x x

إن صورة الآخر التي تتضمنها هذه الجملة المحذوفة من الترجمة، هي من إنتاج شخصية تظل رغم مهنة القوادة التي تحترفها مسلمة بالوراثة، أي بالمفهوم الشعبي للإسلام. وهذا الإسلام الموروث، هو الذي جعلها تعرض عن الصليب باعتباره رمزا لديانة مختلفة عن الديانة التي ورثتها، وتفكر في رميه أو تذويبه من أجل صنع حلية "الخميسة"، التي تمثل بديلا رمزيا متجذرا في الثقافة المغربية الإسلامية.

---

(١) نستعمل هذا المصطلح (ثروة : Fortune) بالمعنى الذي ورد به عند رواد المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن.

وإذا كان موقف هذه الشخصية التلقائي والمصلحي في آن من الصليب، يبدو مبررا بالنسبة للقارئ العربي المسلم، فإنه قد لا يبدو كذلك بالنسبة للقارئ الفرنسي والأجنبي القارئ بالفرنسية بوجه عام. فمن المحتمل أن يقوم هذان النوعان من القراء بفصل الموقف عن سياقه وتأويله تأويلا مغرضا، يستمد مادته من الصور السلبية التي روجتها الكتابات الفرنسية /الغربية ـ المغرضة منها والموضوعية ـ عن احتقار الإنسان المسلم للنصراني وإقصائه من دائرة الإيمان(١).

وتكمن خطورة هذا التأويل المحتمل ـ الذي يغذيه سعي الغرب منذ أحداث ١١ سبتمبر بوجه خاص إلى اختزال الآخر / العدو في العربي / المسلم ـ في مساندته الضمنية للحروب الصليبية الجديدة كتلك التي كانت ضحيتها أفغانستان ،وفي تعزيزه لكل أنواع الحملات التي يشنها الغربيون على الإسلام، محملين إياه عن عمد ـ في سياقات كثيرة ـ وزر بعض المسلمين بالوراثة:

بيضة الديك :

الأصل :

اللهم فينا ولا في الأوروبيات الكافرات. على كل بين مسلم ومسلمة يهون الحال.. (ص٤٣).

---

(١) يصف بيير لوتي في كتابه "في المغرب"، نظرة "المسلم المغربي" إلى النصراني بالعدائية. إذ وصل في نظره احتقار المغربي للنصراني وإقصاؤه له زمن زيارته للمغرب (القرن١٩)، حد تركه يموت جوعا في العراء، ناهيك عن الشتم الذي يتعرض له بسبب اختلاف ديانته.

وقد أكد الفنان أوجين دولاكروا ما ذهب إليه ب.لوتي في الرسائل التي بعثها إلى أصدقائه أثناء إقامته بالمغرب في نفس القرن، حين تحدث عما تعرض له من إهانة واحتقار بصفته نصرانيا من قبل بعض المارة المغاربة.

وإذا كان بالإمكان، إرضاء للذات، الطعن في شهادة لوتي استنادا إلى ما كشفه عنه بول موران (P. Maurand) من كذب، فإن مصداقية شهادة دولاكروا، تتأسس على النظرة المثالية التي طغت على وصفه للمغرب والمغاربة من جهة، وعلى واقع الحال من جهة أخرى. فعزلة المغاربة أنذاك مع ما اختزنته الذاكرة الجماعية مثلا عن وقائع الحروب الصليبية، ووقائع مواجهة الغزو الأجنبي على الشواطئ المغربية، أدى بالفعل إلى تكوين صورة شعبية تحقيرية لغير المسلم تقصيه من دائرة الإيمان، وهي صورة مخالفة لروح الإسلام. (انظر: - Pierre Loti : Au Maroc, Op.cit, P74.

- Eugène Delacroix : Voyage au Maroc, op.cit., P19-20.
- Odile Gannier : La littérature de voyage, op.cit., P55.

الترجمة : x x x

يكشف هذا الكلام، الذي تلفظت به "غنو العاهرة" زمن الاستقلال، والذي حرص المترجم على حذفه، عن صلابة الموروثات وتناسل الرواسم المعممة. حيث نعتبر إقصاء الإنسان المسلم للإنسان الأوروبي من دائرة الإيمان[١]، من قبيل الإقصاءات التي تمارسها كل ذات تجاه الآخر المختلف، ففي مقابل صورة سيئة للآخر عن الذات، توجد صورة أخــرى سيئة للــذات عــن الآخــر، سواء تعلق الأمر بالمعتقد أم بالأسلوب الحضاري أم بالنموذج الجمالي :

لعبة النسيان :

الأصل : أ عينين القطة، أ شعكاكة النصارى. ص٢٤.

الترجمة : **- Œil de chat ! œil de chat ! (P36).**

"أعينين القطة"، "أشعكاكة النصارى"، شتيمتان وجههما الطفل "الهادي" لزوجة خاله الثانية الشقراء، معبرا من خلالهما عن تفضيله لمعايير جمالية مختلفة تجسدها في الرواية زوجة خاله الأولى المتوفاة :

جميلة كانت في بياضها الحليبـــي، بشعرها الفاحم وابتسامتها الطيفية. (ص٢٠)

وبما أن الأمر يتعلق بطفل يردد ما تلقنه والتقطته أذناه، فإن نظرته السلبية للشقرة، هي في العمق نتاج موقف جمعي من معايير المستعمر الجمالية المختلفة عن المعايير المتفق عليها.

ومن الملاحظ أن المترجم تعامل تعاملين مختلفين مع هاتين الشتيمتين، فقد حذف الشتيمة الثانية (أشعكاكة النصارى) لما قد تثيره من حساسية لدى المتلقي الأجنبي عن

---

(١) استغل بعض الكتاب الاستعماريين هذه الصورة في بدايات القرن العشرين بما يبيح استعمار وغزو البلدان العربية الاسلامية :"بعد قرون مضت، ها نحن نظهر ثانية على الساحل السوري (...) إنها حرب صليبية جديدة تلك التي ننوي القيام بها هنا. فالمسلم ينظر إلينا على أساس أننا لسنا مؤمنين".
(Les frères Tharauds : le chemin de Damas, Plon, Paris, 1923, P20).

الإسلام، وترجم الشتيمة الأولى (أعينين القطة) -التي كررها تعويضا للشتيمة المحذوفة- ترجمة حرفية نتج عنها استبدال المعنى القدحي بآخر إيجابي يتناقض مع السياق. ففي حين يقصد الطفل في الأصل الحط من قدر زوجة خاله بتشبيه عينيها الملونتين بعيني القطة، يدل تعبير Œil de chat في الفرنسية، بخلاف ذلك، على حجر كريم.

في مقابل الصور السلبية عن الآخر التي تتضمنها الجمل المحذوفة المدروسة، يتضمن مقطع محذوف من ترجمة "بيضة الديك" صورة سلبية عن الذات :

الأصل :

> **"هن يتحدثن عن الميركان والفرنسيين، أما نحن فشيء ثان. عندنا عرب البترول(...) والعياذ بالله. شحال فيهم من فساد، رغم أنهم جاؤوا من البلاد المقدسة. ونراهم يتحدثون في التلفزيون عن أمور الدين كتحريم الخمور والزنا، ولكنهم يدلقون زجاجات الويسكي على صبايا فقيرات من الحي الحسني أو عين الشق أو درب السلطان أو المدينة القديمة. ياه ! رحال لا يحبهم كثيرا، وأنا عمري ما نمت مع واحد منهم. أعافهم مثلما تعاف الجيف. لكني شربت مع كثير منهم وتقاضيت وسرقت لهم فلوسا كثيرة. (ص٤٣).**

الترجمة : x x x

إن خطورة الصورة المتضمنة في هذا المقطع لا تكمن، في حالة انتقالها إلى الفرنسية، في انتقادها لعينة من العرب أفسدتها ثروة غير مستغلة لتحقيق نهضة عربية حقيقية، وإنما في تركيزها على انتماء عرب البترول، الموصوفين بالمجون والفسق، إلى البلاد المقدسة (جاؤوا من البلاد المقدسة)، وحملهم للواء الإسلام (يتحدثون في التلفزيون عن أمور الدين كتحريم الخمور والزنا). مما سيمنح الآخر المهيأ إديولوجيا لذلك، فرصة للنيل من الإسلام وتشويهه. فمنذ أن "ظهرالإسلام في أفق المسيحية في القرن السابع الميلادي، وصفته الأغلبية الساحقة من الكتاب الأوروبيين بأنه دين الشبقية التي لا تعرف

حدودا ولا عوائق"[1]. وبهذا تحول عملية الحذف دون مد الآخر، بما سيبرر به مجمل التشويهات الموروثة عن الإسلام والتي تقوم وسائل الإعلام في العصر الحديث بترويجها[2].

يعبر المترجمون المغاربة- ولا شك- من خلال حذفهم لهذه الصور عن مواقفهم الشخصية منها، بصفتهم مثقفين ووسطاء يسعون إلى إقامة حوار بين الثقافات والحضارات منطلقه محاربة الصور الجاهزة عن الذات والاخر. إلا أن عملية الحذف تعبر في ذات الوقت عن تخوفهم مما يمكن أن تجره هذه الصور على الثقافة المرسلة، في ظل اختلال موازين القوى بين العالم العربي/الاسلامي والعالم الغربي/المسيحي. فمن المحتمل أن يفسر القارىء الأجنبي هذه الصور استنادا إلى الصورة المغرضة المتجذرة في الغرب عن الاسلام كديانة، وليس استنادا إلى مستوى متلفظيها أو إلى إواليات إنتاجها. ولعل أخطر ما في هذه الصورة، اعتبار الاسلام ديانة تحث معتنقيها على كره المسيحي[3]، وإقصاء غير المسلم.

وبهذا نستنتج بأن المترجمين المغاربة واعون بأن عملية الترجمة من العربية إلى الفرنسية، عملية تتلمس طريقها وسط حقل من الألغام التي عليهم تجنبها، حتى يتسنى للنصوص المغربية الانتشار في الفضاء الأجنبـــي. وتتمثل هذه الألغام في نسق من الرواسم والصور المشوهة التي كيفت تصور كل من العنصرين الغربي والعربي المسلم عبر عصور احتكاكهما ببعضهما البعض.

وإذا أضفنا إلى مفعول الصور والأساطير القديمة مفعول الأساطير الحديثة، التي تثبت وسائل الإعلام أركانها في الغرب، سنكتشف مدى ثقل المسؤولية الملقاة على عاتق مترجم الأدب العربي بوجه عام :

لعبة النسيان :

الأصل : اليهود مساخيط، تشتتو. ص٦٣.

---

(١) خوان غويتسولو: في الاستشراق الاسباني، م.س.، ص ٩٨.

(٢) انظر محمد أبو طالب: ملاحظات حول ترجمة القرآن الكريم، م.س.، ص١٤.

(٣) - Georges Hardy : L'Ame marocaine d'après la littérature française, Op.cit., P4.

الترجمة : X X X

إن هذه الصورة التي تجعل من اليهود "مساخيطا"، هي من إنتاج شخصية شعبية تقارن بين ما يصيب المسلمين اليوم من تشتت بسبب عدم اتباعهم للنهج المحمدي **(خرْجْنا على الطريق)**، وما أصاب اليهود قديما من تشتت لأنهم **(ماكانوش شاديـن الطريق)**. إلا أن سي ابراهيم ينتقل من سرد الوقائع، إلى إيداء حكم قيمة بخصوص اليهود : "اليهود مساخيط"، ويرتبط هذا الحكم بعلاقة هذه الشخصية بالقضية الفلسطينية، كما تدل على ذلك الجملة الموالية **(لكن دابا المصيبة الكبيرة هو الأمريكان اللي تيأيدهم)**.

هل سنعتبر حذف المترجم لحكم القيمة أعلاه، عملية تؤكد على ضرورة التمييز بين اليهود والصهاينة، وتأخذ بعين الاعتبار تبعا لذلك تساوي الأعراق وضرورة محاربة الصور النمطية أكانت هذه الصور من إنتاج الآخر أم من إنتاج الذات ؟ أم أنها بخلاف ذلك عملية تضع في الحسبان قوة اللوبي الصهيوني في فرنسا[١] والغرب بوجه عام؟ ويشمل السؤال أيضا، هذه الصورة المحذوفة من ترجمة "بيضة الديك" :

> **الأصل : قلت : إنها عندما تسكر تفقد كل شعور بما تفعل أو تقول. إنها يمكن أن تنام حتى مع ابنها. ألا تعرف اليهود ؟ (ص ٤٦).**

الترجمة : x x x

---

(١) انظر في هذا الشأن. روجي غارودي: الأساطير المؤسسة للسياسة الاسرائيلية. ترجمة ازمن، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٥.

خلاصة:

نستنتج مما سبق، بأن الصور الثقافية التي طالها الحذف ثلاثة أنواع :

١ – صور تعيد إنتاج نفس العلاقة التاريخية بين الإنسان المسلم والمسيحي.

٢ – صور تنتقد سلوكات الذات.

٣ – وأخرى تترجم تغذية إكراهات الحاضر لتصورات الماضي.

تحول عملية الحذف، بالنسبة للنوعين الأول والثاني، دون مد الآخر بما يبرر به مجمل التشويهات الموروثة عن الاسلام. أما بالنسبة للنوع الثالث فهي تحول دون تعزيز المجهودات التي يقوم بها الصهاينة لتأليب الرأي العام الغربي المهيإ لذلك، ضد العرب والمسلمين. مما يعني، بأن من أبرز خصائص القارئ الضمني في الترجمات المدروسة وراثته لركام من الصور المشوهة للذات العربية المسلمة، تيسر عملية وقوعه تحت سيطرة الأساطير الحديثة.

٣,٢ - القارئ الباحث عن الاختلاف.

١,٣,٢- العناصر الحضارية

تزخر روايات "دفنا الماضي" وبيضة الديك" و"لعبة النسيان"، و"الضوء الهارب"، و"الخبز الحافي"، بمجموعة من العناصر الحضارية العاكسة لبعض خصائص المجتمع المغربي. وفيما يأتي جرد نموذجي لهذه العناصر ولمقابلاتها في الترجمة :

الرواية	الأصل	الترجمة
دفنا الماضي	...أو إلى دار "المعلمة" ليتعلمن التطريز. ص٩. ...عائشة ستذهب إلى دار "المعلمة".	Les fillettes allaient chez la « **maîtresse** » apprendre la broderie. P16. Aïcha ira chez **la maâllma**.
	و الضرب ؟ و"الفلاقة" ؟ ص٩٤.	- Pas de coups ? pas de **falaqa** ? P 77.
	...أو يسيروا راكعين تحت عدليه... (ص٩٨).	...ou sous l'un des paniers du « **chouari** ». P80.
	أما ثانيهما فقد احتلته الماشطة. (ص١٩٣).	...et l'autre occupée par la « **négafa** ». P149.
	سنودعه بالزغاريد والطبول والمزامير... ص٤٠٤.	- on ira lui dire adieu avec les you-yous. **les bendirs** (et les ghaïtas) ! P292.
بيضة الديك	يجب أن تستعملي أعشاب العطار باستمرار. ص٢٩.	Il faut employer les plantes du **attar** continuellement. P38.
عين الفرس	.. وقارورة السم التي لا ترى تحت الجبة. ص٤٨.	.. et la fiole de poison. cachée sous ma **jellaba**. P58.
لعبة النسيان	...غرفة أصغر بدون دفتين يسمونها **برطال** أي الطائر الصغير، (...) وواحدة في **الصقلبية** (...) وفيها (الروا)، إصطبل خيل مالكي البيت أيام العز. (ص٧-٨).	- une sorte de renfoncement sans porte qu'on appelle **bartal**. **l'oisillon** (...) une troisième dans une pièce indépendante. la **saqlabiyya** (...) il y a aussi le **rwa**. l'arrière-cour. une écurie au

		temps de la fortune des propriétaires. P13.
	علاقة غريبة بينه وبين الأطباق الأصيلة التي يسميها "الشهيوات". ص٢٥.	...il avait un penchant tout particulier pour ces petits plats traditionnels, les **shchiwât**. P38.
الضوء الهارب	يحفظك ربي لالة... ص٢٣.	...Que Dieu vous protège, **lalla**. P18.
	...والشاشيات الحمراء...ص٤٢.	...Coiffés d'une **chéchia** rouge... P35.

إن ما يسترعي الانتباه في هذه الترجمات، ليست هي العناصر التي لا توجد في اللغة الفرنسية مقابلات تقربها من فهم المتلقي الأجنبي (**Saqlabiyya, ...**)، وإنما هي :

١ – العناصر التي يحرص المترجمــون على تجاور رسمها الأصلي مكتوبا بالحرف اللاتيني مع مدلولها باللغة الفرنسية، (**"Bartal, l'oisillon", "Rwa, l'arrière cour"**)،

٢ – والعناصر التي فضل المترجمون إعادة إنتاج رسمها الأصلي رغم وجود مقابلات تقرب معانيها من إدراك القارئ الأجنبي: **(falaqa, lalla)**، حيث بالإمكان ترجمة "الفلاقة" ب "Punition"، و"لالة" ب "Madame".

٣ – والعناصر التي نهج المترجمون في أدائها أسلوبين مختلفين، فكلمة "معلمة" مثلا ترجمت ب "maîtresse" تارة و ب "maâlma" تارة أخرى.

٤ – وكذا العناصر التي تمثل انزياحا عن الأصل : Négafa, Bendirs. فقد استبدل كوان العنصر الحضاري "الماشطة"[١] الوارد في الأصل، ويقابله بالفرنسية "coiffeuse"، بعنصر "Négafa"، كما استبدل العنصر الحضاري "الطبول" الذي يقابله في التداول الفرنسي "Tambours" بعنصر "Bendirs" رغم الاختلافات الموجودة بين الآليتين.

وإذا نحن تأملنا مختلف مظاهر تفاعل المترجمين، مغاربة وفرنسيين، مع العناصر الحضارية الموظفة في الأصول، سنستنتج بأن هؤلاء المترجمين يراهنون على المسافة

---

(١) لم يستعمل عبد الكريم غلاب في روايته كلمة "نكافة"، وإنما استعمل كلمة "ماشطة" حتى يضمن التواصل مع القارئ العربي المتعدد.

الحضارية الفاصلة بين هذه العناصر والقارئ الأجنبي من أجل التواصل معه. مما يعني أن القارئ المفترض قارئ متعطش للأجواء الغرائبية، وهي نفس النتيجة التي توصلنا إليها أثناء دراستنا لملاحظات المترجمين.

٢,٣,٢- الاستعارات

يؤكد الأسلوب المتبع في ترجمة بعض الاستعارات أيضا، تأثير صورة القارىء الباحث عن الاختلاف :

الرواية	الأصل	الترجمة
بيضة الديك	...ورأيت كثيرا من ذوي كروش الحرام يدفعون ثمن ما يشرب ذلك الكاتب. (ص٥٨).	J'ai vu pas mal de **krouch lahram** payer les consommations de l'écrivain. (P٧٩).
	يبدو أنكم أنتم الكتاب تجعلون من الحبة قبة.(ص)	Il paraît que vous, les écrivains, vous faites d'un petit **grain une koubba**. (P98).
لعبة النسيان	كان "فرخا" بحسب التعبير الشائع في لغة الحومة آنذاك. ص٥٤.	- C'était un farkh, un oisillon, comme on disait à cette époque dans le quartier. P79.
الضوء الهارب	ما أنا لا عسل ولا سمن، أنا الماء القاطع الغزالة. ص٢٧.	...Je ne suis ni du miel ni du Smen, je suis de l'acide, **la gazelle**. P21.

إن بالإمكان إيجاد تشبيه في الفرنسية يقابل تشبيه جمال فاطمة بجمال الغزال في العربية، والبحث في لغة الشواذ جنسيا بفرنسا عن كلمة تؤدي معنى كلمة "فرخ" في "لعبة النسيان"، كما أنه من السهل إيجاد مقابلين للاستعارتين الواردتين في المثالين المقتطفين من "بيضة الديك"، فهما من قبيل الاستعارات المتعدية التي لا تقتصر على أمة دون سواها، فمقابل "كروش الحرام" نورد "Les gros Ventres"، ومقابل "تجعلين من الحبة قبة" نقترح "Tu fais d'un rien une montagne"، إلا أن أسلوب المترجمين أضفى على هذه الترجمات مسحة غرائبية مرغوب فيها.

٤,٢ - القارئ المتجذر داخل ثقافته.

راعى المترجمون في المقابل المسافة الحضارية الفاصلة بين النصوص الأصلية والقارىء الفرنسي المتجذر داخل ثقافته الخاصة، أثناء ترجمتهم لمجموعة من الاستعارات التي تتضمن آثار المحيط الثقافي الذي أفرزها وتعبر عن رؤية منتجيها للعالم ،وفيما يأتي جرد لنماذج من ترجمات هذه الاستعارات :

الرواية	الأصل	الترجمة
دفنا الماضي	بدأ الشيطان يغسل رجليه في قلبي. ص٢٠٣.	- ...Le démon a commencé à me torturer ? P157.
لعبة النسيان	خسارتو رقيوق بحالو بحال بوسلوفان. ص١٠.	- Dommage qu'il soit maigre comme un clou ! P16.
	وتسمح لي بأن أبين حنة يدي كما يقال. ص٥٣.	Ma qualité m'autorise ainsi à montrer « de quel bois je me chauffe ». P78.
	يخلي لي الحوت البوري. أنا تنموت في الجبن الطري. أنا عبد الحلوى الشباكية (...) هذا حيدان الحرامي هاذ الهادي...ص٨٣.	Que Dieu me garde cette fleur épanouie. Je mourrai pour cette grâce infinie. Je suis l'esclave de la beauté ici incarnée. (...) ce petit renard de Hadi. P130-131.
	كيف تكون هناك ديمقراطية إذا ظلت دار لقمان على حالها ؟ ص١٢٤.	Comment peut-il y avoir une démocratie si les choses demeurent en l'état ? P194.
الضوء الهارب	دابا يمكن لي ننعس على يدي دااليمين ما نخافش منهم يتفقوا من وراء ظهري مع شركة أخرى. ص٢٥.	... Je peux dormir sur mes deux oreilles sans avoir à redouter qu'ils ne traitent dans mon dos avec une autre maison. P19.
	تقول إنني أريد أن أجعل من الحبة قبة ؟ ص٢٩.	Tu dis que je veux faire tout un drame de rien du tout. P33.

نلاحظ استنادا إلى هذا الجرد أن المترجمين الذين سعوا في السابق إلى إرضاء ذوق القارئ الباحث عن الاختلاف، نهجوا نهجا مختلفا مع الاستعارات أعلاه، حيث اتبعوا مسلكين مختلفين لترجمة هذه الاستعارات بما يتناسب وروح اللغة الهدف :

أ – تحويل الاستعارة إلى معناها.

ب – تعويض الاستعارة الواردة في الأصل باستعارة مقابلة في لغة الترجمة.

وبما أن الاستعارات الواردة في الأمثلة المدروسة، ترتبط أشد الارتباط بسياقها الثقـــافي، فقد كـــان من شأن تتبع خطاها في الترجمة أن يخلق جوا غرائبيامرغوبا فيه، إلا أن احترام السياق الثقافي الفرنسي، يكشف عن الوجه الآخر للقارىء الضمني ويتمثل في تجذره داخل ثقافته الخاصة.

خلاصـــــة :

تسمح الأمثلة المدروسة بحثا عن القارئ الضمني، برسم صورة عامة لهذا القارئ. إنه قارئ غير متعود على قراءة الإنتاج الأدبي المغربي والعربي بوجه عام، و هو يمتلك سلطة تهميش هذا الإنتاج الذي ينتمي إلى ثقافة ينظر إليها من أعلى برج المركزية الغربية، بواسطة منظارين: منظار الصدام والتوتر الممتدين في الزمن ما بين الدول الغربية والدول العربية الإسلامية من جهة، ومنظار المصالح المتحكمة في العلاقات الدولية من جهة أخرى.

وتكمن المفارقة في أن هذا القارئ المعتزوالمتشبع بثقافته الخاصة، قارئ مسكون بالحلم الشرقي، وينتظر من إنتاج بلد شرقي أن يلبي أفق انتظاره فيزوده بصور تعزز ركام الصور التي ورثها عن حياة وفضاء مختلفين.

استنتاجات عامة

تركز أهداف الترجمات المدروسة على الانفتاح على الآخر، وخلق حوار ثقافي مثمر بين الضفتين، إلا أن الانجازات الترجمية كثيرا ما تضمنت ما يناقض هذه الأهداف.

ويرجع تعثر إنجازات مشاريع المترجمين الطموحة والمشروعة، التي تنطلق إجمالا من البعد الإنساني والكوني لعملية الترجمة، إلى مجموعة من العوامل من بينها :

أ- آليات تطبيقها : ابتداء بعملية اختيار النص، مرورا بالشروط التي يجب أن تتوفر في المترجم، وانتهاء بعمليتي النشر والتوزيع.

ب- الإكراهات الواقعية والتاريخية والتراكمات النفسية الناتجة عن هذه الاكراهات. فترجمة الرواية المغربية إلى اللغة الفرنسية، تتحدد إجمالا بقانون العرض والطلب في ظل اختلال موازين القوى بين النسقين المرسل والمستقبل، كما تتحدد بالعلاقة التاريخية المعقدة والمتشابكة بين الغرب والشرق العربي الإسلامي بوجه خاص.

ومـــن المـــلاحظ، فـــي هذا السياق، بأن بداية اقتناع الآخر الوسيط (مترجما كان أم ناشرا أم كاتب تقديم أو خاتمة) بإنتاجية الذات المغربية، وسعيه النسبي إلى الاستفادة من هذه الإنتاجية، يظل مشروطا بمركب التفوق لديه، وبمجموعة من الرواسم والصور التي ينبثق بعضها عن الفترة الاستعمارية، وينبثق البعض الأخر عن تاريخ طويل ومعقد بين الشرق الإسلامي والغرب.

أما اقتناع الذات بقدرتها على الإنتاج، فتحد من فعاليته رغبتها الشديدة في الظهور في مرآة الأخر، نتيجة وعيها بالمسافة الفاصلة بين النسق الذي تنتمي إليه والنسق الغربي. ولعل مقاومة هذه الرغبة، التي تؤدي إلى التساهل وغض الطرف عن مجموعة من الإساءات، هي ما يمثل بداية التصالح مع النفس، وتأسيس علاقة صحية ومفيدة مع الآخر.

الباب الثالث

خطاب الوساطة الصحفية

الفصل الأول

استقبال الأدب العربي المترجم بفرنسا

١- الصحافة المكتوبة.

قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، كان على دور النشر الفرنسية التي تتكفل بإصدار ترجمات للأدب العربي، أن تبذل جهودا كبيرة لإقناع المكلفين بالصفحات الثقافية في الصحف الفرنسية، بتخصيص حيز للأدب العربي المترجم ضمن اهتمامهم بآداب أجنبية أخرى(١). ويعود هذا الوضع، إلى كون معظم الصحف الفرنسية لا تنظر إلى البلدان العربية باعتبارها بلدانا قادرة على الابداع والإنتاج، وإنما بصفتها بلدانا متخلفة راكدة ثقافيا ونشيطة إرهابيا. ويكفي أن يتصفح المرء بعض هذه الصحف الصادرة في الثمانينيات من القرن العشرين مثلا حتى يعثر "وبصورة مكثفة وكاريكاتورية على أشباح التعصب الشرقي المتسلطة" كالهواجس (...). لا شيء ينقص هذه الأشباح لا السادية المجانية ولا النزعة التدميرية، ولا انعدام التسامح الفكري، ولا انفلات الشهوات الأكثر مرضية ودموية"(٢).

ورغم استمرار الصحافة الفرنسية في تكريس الصور النمطية المحقرة للإنسان العربي، يبدو أن حصول كاتب عربي على جائزة نوبل، قد أثر إيجابا على علاقتها بالأدب العربي وخاصة منه أدب محفوظ وبعض كبار الروائيين المشارقة. إلا أن التطور الإيجابي النسبي الذي نلمسه حاليا في هذه العلاقة، لا يقابله اتساع في دائرة المستعربين المشتغلين بالصحافة والقادرين على إجراء مقارنات بين الأصول والترجمات. فالنسق الفرنسي ما يزال يعتبر اللغة العربية لغة نادرة، رغم الاعتراف الدولي بها لغة عمل بهيئة الأمم المتحدة(٣).

---

(١) نذكر، على سبيل المثال، الأدب الأمريكي -اللاتيني. إلا أنه يجب التذكير في هذه الحالة، أن التلقي الايجابي الذي حظي به هذا الأدب في فرنسا، كان نتيجة للجهود التي بذلها مترجمون من وزن روجي كايوا (Roger Caillois) على مدى سنين طويلة، والتي توجت في النهاية بنجاح ترجمة رواية "مائة عام من العزلة" لغارسيا ماركيز سنة ١٩٦٨.

(٢) خوان غويتسولو: في الاستشراق الاسبـــاني (دراسات فكرية)، م.س.، ص١٦.

(٣) نشير في هذا السياق إلى أن الفرنكفونية "تتصور -في السر أو العلن- اللغة العربية، بنوع مزيف من القياس أو المماثلة، كلهجة مثل باقي اللهجات أو كلغة ميتة أو نادرة، لها وضع اللاتينية أو اليونانية القديمة، فتسلك معها كما لو أنها لم تسبق إلى الوجود الكتابي والأدبي اللغة الفرنسية نفسها بما لايقل عن عشرة قرون، أو كما لو أن عمرها لايفوق ستة عشر قرنا، مع بروز دورها كلغة علم وازنة خلال العهد الوسيط، ومع بقاء أدابها مقروءة بعربية اليوم وقابلة للفهم والاستيعاب". (انظر بنسالم حميش: الفرنكفونية ومأساة أدبنا الفرنسي، سلسلة المعرفة للجميع، ع٢٣، ٢٠٠٢، ص٣٨).

إن المثقف العربي، هو الذي يتحمل في المجمل مسؤولية قراءة وتقديم الإنتاج العربي المترجم للقارئ، سواء عبر الصحف والمجلات الفرنسية أم من خلال الصحف والمجـلات العـربية الناطقة بالفرنسية التي تصدر في فرنسا أو في البلدان العربية. وهذا ما يتعارض في نظر أحد المهتمين بترجمة الأدب العربي إلى الفرنسية، مع هدف التعريف بالعالم العربي وثقافته خارج حدود القبيلة(١).

وإذا كنا من جهتنا نتطلع إلى أن تتسع دائرة الاهتمام بالأدب العربي لتشمل الفرنسيين والغربيين بوجه عام، نرى مع ذلك بأن المجهودات التي يبذلها الباحثون العرب للتعريف بالأدب العربي على أوسع نطاق ممكن مجهودات ضرورية في هذه المرحلة، وبإمكانها أن تصبح رغم كل الإكراهات مثمرة في مرحلة لاحقة إذا وظفت بشكل سليم.

استنادا إلى هذا الواقع إذن، نرتئي الجمع في دراستنا للاستقبال المباشر للترجمات المدروسة(٢)، بين المقالات التي نشرتها الصحف والمجلات الفرنسية أو العربية والأجنبية الصادرة بفرنسا، والمقالات التي نشرتها المجلات والصحف المغربية. فمن الملاحظ، أن الصحافة المغربية بالفرنسية تسد بعض النقص في هذا المجال. وخاصة، عندما يتعلق الأمر بالترجمات التي تنشرها أو تساهم في نشرها دور النشر المغربية. وبهذا يتسع مفهوم النسق الهدف في هذه الدراسة ليشمل النسق المصدر نفسه، مع العلم أن هوية كتاب المقالات لاتخضع للانتماء الوطني للصحيفة أو المجلة.

---

(١) - Farouk Mardam Bey :Les Editions Sindbad : un éditeur spécialisé sur le monde arabe. in :Le livre arabe en France, op.cit., P97.

(٢) لم نستطع الحصول على المقالات التي اهتمت بترجمة كل من "الخبز الحافي" و"عين الفرس" رغم الجهود التي بذلناها من أجل ذلك. وبذلك لن يتسنى لنا الوقوف على المعنى الآخر الذي أصبح لسيرة م.شكري في الوسط الثقافي الفرنسي –رغم معرفتنا بأن "الخبز الحافي" أصبحت بعد ترجمتها "أروج كتاب" وبأنها اقتبست مسرحيا بفرنسا بعد سنوات قليلة من تداولها في السوق (١٩٨٣)- كما أننا لن نستطيع الإحاطة بنوعية الاستقبال الذي خصص لترجمة "عين الفرس".

نسجل أخيرا، أن جل المقالات التي حصلنا عليها بخصوص الترجمات المدروسة، مقالات سطحية متسرعة تلخص في المجمل مضامين الروايات المترجمة، داعية القارئ في النهاية إلى اقتنائها وقراءتها.

وتستوقفنا، في هذا السياق، نوعية القراء الذين يتوجه إليهم كتاب هذه المقالات بالنداء. فالدعوة إلى القراءة، تشمل كل القراء المحتملين، أي كل قارئ يستطيع قراءة الترجمة الفرنسية بغض النظر عن مستواه وعرقه وميولاته وحضارته. دليلنا على ذلك الصياغة المحايدة لهذه الدعوة :

- هذا كتاب تجب قراءته.
- هذه الرواية، تحث القارئ على القراءة.
- كتاب ومؤلف وجب اكتشافهما.

أما الومضات التي تشع بين الفينة والأخرى في هذه المقالات، فتخاطب نوعية خاصة من القراء مساندة بذلك بعض المقالات المكتوبة بعمق وعناية.

٢ – الوسائل السمعية البصرية :

إن دور الوسائل السمعية البصرية الفرنسية، دور محدود في مجال التعريف بالأدب العربي المترجم. والحال أن اهتمام هذه الوسائل بمجال الأدب قد تقلص بوجه عام، حيث لم تخصص التلفزة الفرنسية، في السنوات الأخيرة التي شهدت بداية توغل الأدب العربي بفرنسا، سوى حصة زهيدة للأدب، بخلاف ما كان عليه الوضع ما بين الخمسينيات والثمانينيات من القرن العشرين، مع برامج من قبيـل : "قراءات للجميع"(Lectures pour tous)، والبرنامجـان الناجحان لبرنار بيفو (Bernard Pivot) "افتحوا القوسيـن" (Ouvrez les guillemets) و"أبوستروف" (Apostrophes)، الذي استضاف محمد شكري بعد صدور ترجمة سيرته بالفرنسية.

وتعتبر المحطة الإذاعية (France-Culture)، من بين أهم المحطات الفرنسية التي تبدي اهتماما ملحوظا بالأدب والثقافة العربيين، كلما ظهرت ترجمة تشد انتباه العاملين بها إليها، كما هو الشأن مثلا مع ترجمة رواية "مجنون الحكم" لبنسالم حميش وترجمة كتاب "لن تتكلم لغتي"(١) لعبد الفتاح كيليطو مؤخرا. ونظن أن نوعية الكتابين اللذين تم اختيارهما لتوسيع دائرة النقاش في البرنامج المخصص لترجمة "مجنون الحكم"(٢)، تعكس إلى حد كبير طبيعة اهتمام المحطة الاذاعية المذكورة بالأدب العربي ككل. يتعلق الأمر ب :

– كتاب "الرحلة إلى المغرب"(٣) (Le voyage au Maroc)، لأوجين دولاكروا (Eugène Delacroix).

– وكتاب " الشرق الأدنى المتفجـر"(٤) (Le proche orient éclaté) لجورج قرم (Georges Corm).

(١) Tu ne parleras pas ma langue, Trd. Par Francis Gouin, Actes Sud, 2008

(٢) قدم للبرنامج كريستيان غيوديسلي (Christian Giudicelli)، يومه ٧ يونيو من سنة ٢٠٠٠، على الساعة ١٢ زوالا.

(٣) - Eugène Delacroix :Voyage au Maroc (1832), op.cit.

(٤) يتكون هذا الكتاب من جزأين يغطيان الأحداث الواقعة بين سنة ١٩٥٦ وسنة ١٩٩٦. صدر الجزء الأول عن دار النشر la découverte سنة ١٩٨٣، وصدر الجزء الثاني عن نفس الدار سنة ١٩٩٧ بعنوان: « Le proche orient éclaté II : Mirages de paix et blocages identitaires. »

يكتسي كتاب "الشرق الأدنى المتفجر" أهميته بداية من مكانة كاتبه، فجورج قرم وزير مالية سابق في الحكومة اللبنانية ومستشار لدى هيئات دولية وبنوك مركزية، متخصص في قضايا الشرق الأوسط وبلدان البحر الأبيض المتوسط، تعكس إنتاجاته اهتماما كبيرا بالعلاقة الثنائية شرق/غرب، وهي (أي الإنتاجات) تمتاز بتحليل واقع الصدام

١,٢ – الرحلة إلى المغرب.

يعتبر كتاب "الرحلة إلى المغرب" نتاجا لما سماه إدوارد سعيد "بالجانحة الشرقية"، فقد اختار دولاكروا الشرق بديلا لفوضى الغرب[١]، مثله في ذلك مثل كثير من المفكرين والأدباء والفنانين الرومانسيين[٢].

ومع أن رحلة دولاكروا إلى المغرب تزامنت مع الانهيار الكبير للشرق[٣]، لم ير هذا الفنان الغربي في هذا الشرق، متجليا في المغرب المنغلق على ذاته والمحتفظ بخصوصياته آنذاك، سوى أصل وجوهر منفلت من مفهوم الزمن. إذ لا نعثر في رسائل دولاكرو ويومياته على أي حكم مسيء لعالم الشرق، بل إننا نلاحظ بخلاف ذلك انبهارا بعالم مختلف واعترافا بعظمة الحضارة الشرقية وبتفوق إنسانية الشرق على مادية الغرب. فالمغرب بالنسبة لدولاكروا بلد متميز يعلن فيه الجمال عن نفسه في كل ركن وزاوية سواء أكان ذلك من خلال ثياب ووجوه المغاربة، أم من خلال توهج الشمس الذي ساعده على تطوير نظرية اللون في الفن.

٢,٢ – الشرق المتفجر.

في مقابل شرق الحلم والدفء الرومانسيين، يطالعنا كتاب "الشرق الأدنى المتفجر" لجورج قرم بوقائع الصدام الدموي العنيف بين الشرق الإسلامي والغرب في القرن العشرين.

بين العالمين من جوانب مختلفة سياسية واقتصادية وتاريخية واجتماعية، وبالرغبة في المساهمة من أجل بناء مستقبل أفضل. من بين انتاجاته : - L'Europe et l'Orient, la découverte, 1989.

- La Méditerranée (éspace de conflit, espace de rêve), l'Harmattan, 2001.
- Orient/Occident, la découverte, 2002.

(١) كانت الرحلة إلى المغرب بالنسبة لدولاكروا، فرصة للهروب من الوضع المتأزم بفرنسا بعد فشل ثورة ١٨٣٠.

(٢) من بين هؤلاء الأديب والمفكر الألماني غوته، وإن كانت رحلته إلى الشرق رحلة متخيلة لم تتحقق على أرض الواقع. (انظر يوهان فولفغانغ غوته: "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي"، ت.عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

(٣) جاء دولاكروا إلى المغرب ضمن البعثة الدبلوماسية التي أرسلها الملك الفرنسي لويس فيليب لإقناع السلطان المولى عبد الرحمان، باتخاذ موقف الحياد من غزو الجيش الفرنسي للجزائر.

يحلل الكاتب في الجزء الأول من هذا الكتاب، الأحداث السياسية التي عرفتها البلدان العربية ابتداء بتأميم قناة السويس وانتهاء بنتائج حرب الخليج الأولى، مسلطا الضوء على تردي واقع الشرق الأدنى وقابليته للانفجار، بسبب تأزم الأوضاع وتناقض الهويات وتعدد واختلاف التأثيرات التاريخية.

أما الجزءُ الثاني من الكتاب، فيميزه بالإضافة إلى التركيز على الاضطرابات الجيوسياسية التي عرفها الشرق الأدنى منذ حرب الخليج إلى اتفاقات أوسلو، تحليل الخطابات الإعلامية الدولية المواكبة لهذه الأحداث، وانتقاد صمتها وتغييبها المتعمد للوقائع المؤلمة من قبيل :

- بؤس الشعب العراقي نتيجة الحصار الظالم المفروض عليه سابقا.
- تدني مستوى عيش الفلسطينيين بشكل يثير القلق.
- خوف ثم عنف المستوطنين الاسرائيليين.
- العنف الممارس على لبنانيي الجنوب من قبل الاحتلال الاسرائيلي المستمر.
- وأخيرا حالة الاضطراب الذي تتخبط فيه المجتمعات العربية، الممزقة بين أنظمة مهترئة ومرتشية وعميلة، والمثاليات السياسية الإسلاموية العنيفة.

وقد ختم ج.قرم هذا التحليل، باستكشاف شروط سلام طويل الأمد في الشرق الأدنى، وبلدان المغرب العربي.

خلاصـــــة :

تتلمس الرواية المغربية المترجمة، ضمن الإنتاج الروائي العربي المترجم، طريقها في فضاء الآخر -بفضل جائزة نوبل أساسا - وسط التأثير السلبي للموروثات التاريخية وللتراكمات النفسية، الذي يزيده حدة تردي الأوضاع في البلدان العربية، وتأزم العلاقة بين الشرق الإسلامي إجمالا والغرب.

وبما أن اهتمام الآخر بتقديم ترجمات الروايات المغربية إلى القارئ، اهتمام ضئيل رغم ما نلاحظه من تحسن في هذا المجال، تقوم الذات المغربية التواقة لإسماع صوتها ولاعتراف الآخر بها، بدور لا يستهان به في عملية التواصل بين الإنتاج المغربي والقارئ الفرنسي والأجنبي القارئ بالفرنسية بوجه عام.

الفصل الثاني

عين المرآة / إدراك المختلف

١ – إدماج النص المغربي في النسق الغربي.

١,١ – تعميد المبدع العربي.

باستثناء بعض فلاسفة عصر الأنوار[١] وبعض الأدباء الرومانسيين، الذين كانوا يعترفون بعبقرية الآخر ويعتبرون أدبه مصدر غنى ممكن للأدب الفرنسي[٢]، دأب النسق الثقافي الفرنسي على اعتبار نفسه المحور الذي تنطلق منه التيارات والأفكار لتعود إليه. فاستنادا إلى ثقافة بالغة التنظيم وواسعة الانتشار بشكل منهجي[٣]، اعتبر معظم الكتاب والنقاد الفرنسيين الآداب المترجمة إلى الفرنسية مجرد صدى للأدب الفرنسي الأم، بأساليب تسحر القارئ الفرنسي دون أن تضيف إليه جديدا[٤]. ولم تستثن هذه الشوفينية الضيقة التي طغت على الفضاء الثقافي الفرنسي لقرون طويلة، سوى الإرث الاغريقي اللاتيني.

وإذا كانت حدة هذه النزعة قد خفت اليوم، بفعل التدهور الذي يعيشه الأدب الفرنسي ممثلا في الرواية، مقابل اكتساح آداب منافسة للساحة العالمية، فإن نتائج هذا التطور جاءت في المجمل لصالح الأدب الغربي، إذ اتسعت دائرة الاعتزاز بالنفس لتشمل الآداب الغربية كافة.

---

(١) نذكر في هذا السياق بتدعيم ديدرو (Diderot) للأدب الألماني الناشئ، واحتفائه بالأدب الانجليزي.

(٢) انظر بخصوص إسهام الترجمة في تطوير الثقافة الفرنسية في العصر الرومانسي:

- Lieven d'Hulst : La Traduction en France à l'époque romantique et l'évolution de la culture française, in : La Traduction dans le développement des littératures, Volume 7, Euven university press, 1993.

(٣) هاري ليفن :انكسارات، ت.عبد الكريم محفوظ، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠،ص ٣٣٢.

(٤) أجاب إميل زولا، حينما سئل سنة ١٨٩٧ عن مدى تأثير الآداب الأجنبية في الأدب الفرنسي، بأن الآراء المتضمنة في الأدب الاسكنديناقي مثلا، لا يمكن أن تؤثر في الأدب الفرنسي لأنها موجودة فيه سلفا. وبأن تولستوي Tolstoï وإبسن Ibsen وبجرسون Bjornson، بهروا الفرنسيين ودغدغوا عواطفهم، ولم يلقنوهم شيئا (انظر في هذا الشأن :

-Yves Chevrel : Le texte étranger, la littérature traduite, in : Précis de littérature comparée, Presses Universitaire de France, P65.)

نمثل لهذا الأمر بالصفات التي يطلقها النقاد والصحفيون الفرنسيون على الكتاب العرب الذين نالوا شهرة في بلدانهم، أو تجاوزت شهرتهم حدودهم الوطنية والقومية. وعلى رأس هؤلاء الكتاب نجيب محفوظ الذي اعتبرته الصحافة الفرنسية زولا النيل والقاهرة والشرق الأوسط(١) تارة، وشارل ديكنز الأدب العربي، أو فلوبير المصري، ومارسيل بانيول القاهرة(٢) تارة أخرى.

ولا يخفى ما يتضمنه احتواء أدب محفوظ وتأطيره، من خلال إلحاق اسمه بأسماء روائيين فرنسيين وغربيين كبار، من اعتزاز بالأدب الفرنسي والغربي بوجه عام، ومن محاولة لتملك الآخر العربي وإذابته في الذات وكأن لسان الحال يقول: بضاعتنا ردت إلينا(٣).

وقد عبر أحد الصحفيين، الذين تناولوا ترجمة ثلاثية محفوظ إلى الفرنسية، صراحة عن علاقة القوة التي تربط القارئ الفرنسي بالنص العربي، حينما وضع محفوظا في صف التابع معتبرا أدبه مجرد نتاج للتتبع الحرفي لآثار الرواية الفرنسية الواقعية(٤).

واللافت للنظر في هذا الحكم المبني على الاحتقار واللاغي لفرادة محفوظ وأهميته(٥)، هو :

١ – عدم مراعاة الفارق الزمني بين الإنتاج العربي والترجمة الفرنسية، إذ يصل الفارق إلى ما ينيف عن ثلاثين سنة بين الثلاثية (١٩٥٢)، التي استند إليها الناقد ليطلق حكمه على كل أعمال محفوظ، وترجمتها إلى الفرنسية بين سنة ١٩٨٥ وسنة ١٩٨٩.

---

(١) - Le Zola du Nil, Le Monde, 15 Oct, 1988.

- Naguib Marfouz : Un Zola du Caire, Témoignage chrétien, 24 Oct, 1988.

(٢) - L'Humanité, 15 Oct, 1988.

(٣) مما يؤسف له حقا، تكريس بعض الأدباء العرب الجاهلين بحركة الرواية في العالم العربي، لنظرة الأخر التحقيرية. فهذا الطاهر بن جلون مثلا يكتب في جريدة لوموند (٢٨ يناير، ٢٠٠٠)، بأن الروائي العربي المهووس بألف ليلة وليلة استورد فن الرواية من الغرب وتبناه، لكن إنتاجه فيه ليس طبيعيا ولا مقنعا.

(٤) انظر : - Philippe Jousset : La Nouvelle Revue Française, n°454, Nov. 1990,P47.

(٥) من المثير للانتباه، أن تعامل المثقف الفرنسي مع الأدب العربي القديم لا يختلف كثيرا عن تعامله مع الأدب العربي الحديث، إذ يلحق هذا المثقف الكتاب العرب القدامى الذين ينالون إعجابه بكتاب فرنسيين من القرنين السادس والسابع عشر، دون أن يراعي التسلسل التاريخي والسبق الزمني للكتاب العرب. (انظر عبد الفتاح كيليطو : لن تتكلم لغتي، دار الطليعة، ٢٠٠٠، ص١٨-١٩).

٢ – الجهل التام باتجاهات الرواية العربية، منذ أن أدمج محفوظ بشكل نهائي الشكل الروائي في الأدب العربي بواسطة الثلاثية. فمن المعلوم أن محفوظا نفسه قد قطع مسارا في رحلته الروائية من التقليد والتأثر بالرواية الأجنبية، إلى مرحلة التشكيل الخاص[١] "المستمد لعناصر من التراث ومن المرددات الشعبية والأمثولات الدينية والفلسفية ومن المؤلفات التي حاول بها البحث عن طرق مختلفة بإحياء بعض العناصر الأصيلة من التراث"[٢].

٣ – تجاهل كـون الحضـارات الإنسانية أو القيم، تتبادل منذ ملايين السنين ولا يمكنها أن تفهم وتتذوق، دون إحالة دائمة على هذه التبادلات[٣]. ونحيل في هذا الصدد، على مدى استفادة الأدب الفرنسي من ترجمة ليالي شهرزاد، "ولعله ليس من المبالغة تقسيم الأدب الفرنسي في أحد جوانبه إلى شطرين : ما قبل غالان، وما بعد غالان"[٤].

٤ – اعتبار الرواية نوعا غربيا خالصا، وفي حدود دنيا نوعا فرنسيا[٥] مع أن "جوهر الشكل التعبيري الروائي مشترك بين كل الشعوب والثقافات، وعرف مستويات متباينة قبل أن يتبلور منذ القرن الثامن عشر، وفي ضوء تحولات حاسمة داخل إواليات المجتمع البشري"[٦].

ولعل أوضح تجربة تطعن في الملكية الأوروبية الخالصة للرواية، تجربة الرواية الصينية التي تأسست وتطورت بين القرنين الخامس والثامن عشر الميلاديين بعيدا عن كل تأثير غربي[٧].

---

(١) تمثل هذه المرحلة مثلا روايته "ليالي ألف ليلة وليلة"(١٩٨٢).

(٢) إدوار الخراط : الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ص٥٧-٥٨.

(٣) روني إيتيامبل: أزمة الأدب المقارن، ت.سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيـع، ط١، ١٩٨٧، ص١٥.

(٤) عبد الفتاح كيليطو : الاغتراب، ضمن "الترجمة في المغرب" (أية وضعية ؟ وأية استراتيجية؟)، م.س.، ص٩.

(٥) انظر في هذا الصدد :

- Joël schmeidt : Eclatements du roman français. op.cit., P157.

(٦) محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، م.س.، ص٦٢.

(٧) - René Etiemble : Essais de littérature (vraiment) générale, 3ème édition, 1975, Paris, P98-99.

٢,١ – تقديم المجهول بالمعلوم.

لم تنهج المقالات[١] التي كتبها فرنسيون احتفاء بصدور الترجمات المدروسة نفس النهج مع الروائيين المغاربة الجدد، فهي لم تنعت أحدهم بألان روب غرييه (A.R.Grillet) الأطلس مثلا، أو بألبير كوهن (A. Cohen) المغرب. أما المقالات التي كتبها مغاربة أو أفارقة، فتتضمن مقارنات بين الروائيين المغاربة وروائيين أو مفكرين غربيين من جهة، وبين شخصيات بعض الروايات وشخصيات غربية مشهورة من جهة أخرى، بهدف تقريب المسافة بين القارئ الأجنبي، والكتابة الروائية المغربية.

وتعتبر "لعبة النسيان" الرواية الأوفر حظا من هذه المقارنات، التي ركز بعضها على طبيعة العلاقة التي تربط الكاتب المغربي بالثقافة الغربية. فقد حرصت سيمون بيتون (Simone Bitton)[٢] مثلا، في مقالها عن هذه الرواية[٣]، على تقديم محمد برادة للقارئ الأجنبي من زاوية معرفته بالأدب الغربي، أي بصفته مترجم رولان بارط، وناقدا أدبيا يقوم بدور الوساطة بين طلبته ومجموعة من الكتاب والنقاد الغربيين.

أما الطاهر بن جلون وهـ.دوكار (Hédi Dhoukar) فقد اختارا تقديم إنتاج برادة المجهول لدى القارئ الفرنسي والغربي بوجه عام، من خلال ما اعتبراه ظواهر متشابهة بين هذا الإنتاج وإنتاج بعض كبار المفكرين والأدباء الغربيين. فمن أجل إضفاء مزيد من الإشعاع على رواية "لعبة النسيان"، والرفع من قيمتها في نظر قارئها بصفتها كتابة تنتصر للجوهر الإنساني، قارن دوكار بين برادة والكاتب الإيطالي الحاصل على جائزة

---

(١) أرسلت إلينا جل المقالات، التي سنعتمد عليها لدراسة خطاب الوساطة الصحفية، مصورة. وقد طمست عملية النسخ أرقام الصفحات.

(٢) تعتز س.بيتون بكونها عربية وتصرح بعدائها للصهيونية في وسط يتحكم فيه اللوبي الصهيوني.أنتجت مجموعة من الأفلام الوثائقية الجيدة عن القضية الفلسطينية وعن المغرب، من بينها :

- Mahmoud Darwish, et la terre comme la langue (1998).
- Benbarka : l'équation marocaine (2001).
- "Je suis une juive arabe, in : Un très proche orient (paroles de paix), Collectif, Sapho, 2002. وكتبت عن انتمائها العربي مقالا بعنوان :

(٣) Les Désillusions de l'indépendance, le Monde Diplômatique, Mai,1993 -

نوبل لويجي بيراندللو[١] (Luigi Perandello)، بالتركيز على النزعة الإنسانية المتوسطية عند الكاتبين[٢].

في المقابل استندت مقارنة ابن جلون للكاتب المغربي بالكاتب السويسري الشهير ألبير كوهن[٣] (Albert Cohen) إلى كثافة حضور "الأم" في إنتاجي الكاتبين[٤]، وركزت مقارنته له بالفيلسوف الروماني الأصل سيوران[٥] (Cioran) على العلاقة الحميمة التي تربطهما معا بطفولتيهما[٦].

إلا أن هذه المقارنة الأخيرة، التي تهدف إلى الرفع من قيمة الكاتب المغربي وإثارة الانتباه إلى تميز إنتاجه بتقديمه من خلال واحد من أكبر مفكري القرن العشرين، مقارنة تفتقر إلى مجالها بسبب اختلاف أبعاد مفهوم الطفولة في إنتاج كل من برادة وسيوران.

ففي حين تدل عودة برادة إلى عالم الطفولة، التي تشكل زمنا جميلا قياسا بحاضر غير مطمئن، على ارتباط الكاتب الوجداني والتاريخي -داخل نفس الفضاء- بما يمثل خصوصيات مدينة فاس التي ينتمي إليها[٧]. يرى سيوران في عالم الطفولة الحد الفاصل بين عهد الجنة في مسقط رأسه[٨] ببلده الأصلي رومانيا، وعهد جحيم السهاد الذي لون

---

(١) كان ذلك سنة ١٩٣٤. من أشهر كتاباته في مجال المسرح : Le Plaisir d'être Honnête (1917) -
- L'Homme, la Bête et la vertue (1919).
و في مجال الرواية نذكر : - L'Exclue (1901)
- Feu Mathias Pascal (1904).
- Les Vieux et les jeunes (1913).
(٢) - Romans, Hommes et Migrations, Février/Mars, 1993.
(٣) من أشهر رواياته (١٩٦٨) Belle du Seigneur-
(٤) - Le labyrinthe et l'histoire, le Monde, Avril, 1993.
(٥) من بين كتاباته : - Ecartèlement (1979)
Entretiens (1995)
- Cahiers 1957 – 1972 (1997)
(٦) -Tahar Benjelloun, op.cit.
(٧) يقول الهادي مخاطبا مدينة فاس :
"أنظر إليك من فوق التل، من فوق سطح فندق المرينيين، من حيث تبدين بعيدة وقريبة : خلايا نحل بدون طنين، وفي دخيلتي ترن الكلمات وتتحاور، لتنسج صفحاتك التي ترتج بقراءتها الأعماق. أقول إن مصنع الأحلام توقف ونضب خياله بعد أن أبدع صورتك، وعلائق الناس في فضائك ودروبك المتشابكة. توقف الحلم بعدك. لكنني أحس فيما يشبه الومض، أن بالإمكان أن أرتجل فيك، عبرك، الحلم". (الرواية، ص١١٥).
(٨) قرية رازيماري (Rasimari) التي قضى فيها سيوران سنوات طفولته العشر.

حياته بعد ذلك بلون اليأس والانحدار وضاعف إحساسه بالنفي داخل فرنسا. أي بين منطقة الضوءالتي نفي منها سيوران الطفل، والفضاء المعتم الذي سيرى ولادة سيوران الفيلسوف. وبذلك تكون حياة الطفولة بالنسبة لهذا الفيلسوف بديلا عن الفشل الفردي من جهة، وعن انحطاط أمة وعياء حضارة من جهة أخرى(١).

ويحدونا الاعتقاد بأن رغبة ابن جلون الشديدة في تغذية فضول القارئ الفرنسي والأجنبي القارئ بالفرنسية بوجه عام، مسؤولة إلى حد كبير عن عدم تعمقه في دراسة وجه المقارنة بين تيمة الطفولة في "لعبة النسيان" وفي كتابات سيوران. وإلى هذه الرغبة نرد أيضا، فقدانه الإحساس بالحدود بين الأدب المغربي المكتوب بالعربية والأدب المغربي المكتوب بالفرنسية. فبرادة، بالنسبة لابن جلون، لا يلجأ إلى الكتابة هربا من الجنون أو طلبا للشهادة كما يفعل العديد من الكتاب، وإنما ليكون في سلام مع جذوره(٢). مما قد يستفاد منه، بأن دافع الكتابة عند برادة نابع من قلق الانتماء أو من انفصال اختياري أو قهري عن الوطن، وكلها تأويلات تبتعد بالقارئ عن الدافع الأساس من كتابة "لعبة النسيان" ـ ويتجلى حسب تصريح الكاتب نفسه في المساهمة في تشخيص المجتمع، وإقامة حوارية عميقة وحقيقية بين الذات الكاتبة والمحيط الذي تعيش فيه(٣) "ـ وتقترب به من معاناة كتابنا باللغة الفرنسية ومن بينهم ابن جلون نفسه، الذي تعكس بعض كتاباته وعيه بأن اللغة ليست مجرد أداة تواصل، وإنما هي نتاج حضارة وحمالة فكر(٤).

إن ابن جلون إذن وليس برادة، هو من يطارده غبار بلده، ولا ينفك عنه حتى يضمنه رواياته(٥)، التي يترجم بعضها محاولاته من أجل تحقيق سلام معين مع الجذور.

نشير أخيرا إلى أن بعض المقارنات الواردة في المقالات التي حصلنا عليها تساهم ضمنيا في إنصاف الإنسان العربي بوجه عام. ونستدل على ذلك، بالمقارنة التي قامت

---

(١) يمكن أن نذهب بعيدا في التأويل، إذا ما استندنا إلى الجو الديني الذي نشأ فيه سيوران، فنربط مثلا بين حنينه إلى طفولته بصفتها فردوسه المفقود وعلاقة الطفولة بالفردوس المفقود في الثقافة الأوروبية، وخاصة عند الرومانسيين الذين شكلت لديهم الرؤية الطفولية للفردوس المفقود إحدى التيمات المهيمنة.

(٢) -Tahar Benjelloun, Op.cit.

(٣) محمد برادة : الكتابة، التشخيص و الأزمة، م.س.، ص.٥٤.

(٤) انظر مثلا روايته "غزالة...وتنتهي العزلة"، ت. رشيد بنحدو، افريقيا الشرق، ١٩٨٧، ص ٩١.

(٥) - Tahar Benjelloun, Op.cit.

بها كلودين دوكرساك[١] (Claudine Decressac) بين بطل "مجنون الحكم"، الخليفة الحاكم بأمر الله، والطاغية الروماني نيرون، استنادا إلى إقدام كل واحد منيما على حرق عاصمة حكمه. فمن شأن هذه المقارنة، التي تقوم بتدويل العنف والطغيان ليشملا الشرق والغرب معا، أن تدفع عن الحاكم العربي تهمة التفرد بالقسوة والظلم والديكتاتورية وهي تهمة متجذرة في الأوساط الغربية[٢]، مما قد يؤدي بالقارئ المستهدف إلى إعادة النظر في تقييمه لذاته وللآخر.

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن بعض الترجمات قد أثرت في هذا الاتجاه، حيث اعتبر بعض القراء الفرنسيين رواية "الزيني بركات" مثلا تعبيرا عن واقع يعنيهم بشكل مباشر، مؤكدين بأن القمع والمراقبة البوليسيين في البلدان الغربية لا يختلفان جوهريا عما يحدث في البلدان العربية[٣].

---

(١) Claudine Decressac : un fou au pouvoir, Le Monde, Mars, 2000.

(٢) فحتى الشاعر الألماني غوته المتعاطف مع الشرق -والذي يناقش في التعليقات التي ذيل بها ديوانه الشرقي الغربي "العموميات الخداعة بخصوص الاستبداد الشرقي، وينتصر للطبيعة الإنسانية التي تظل دائما غير قابلة أن تكبح تعارض الاضطهاد الشديد"- انتهى إلى تأكيد استبداد "الحكام الشرقيين وألوهيتهم، في مقابل عبودية الرعية" (انظر يوهان فولفغانغ غوته: الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، م.س.، ص. ٤٢٩).

(٣) انظر -Jamal Ghitani : Zayni Barakat, in : Rencontre autour de la littérature romanesque égyptienne traduite en Français, département de traduction et de coopération, le caire, 1990, p.116.

خلاصـــــة :

يخرق استقبال الرواية المغربية في الفضاء الفرنسي القاعدة، فلا نعثر في المقالات التي كتبها فرنسيون أي محاولة لاحتواء الكتاب المغاربة. إلا أن هذه الملاحظة الايجابية تفضي بنا إلى نتيجة تمثل في العمق انتقادا للإنتاج الروائي المغربي. إن الفرنسيين لا يذيبون في ذواتهم سوى الأسماء العربية الكبيرة، وهذا يعني أن أسماء الروائيين المغاربة قيد الدرس لم تصل بعد في نظر الآخر رغم تميزها، إلى المستوى الذي يغريه بتملك إنتاجها.

أما بالنسبة لبعض المتلقين المغاربة والأفارقة، فلا مجال للشك لديهم في قيمة الإنتاج الذي يلعبون دور الوساطة بينه وبين القارئ، إلا أنهم يعون في نفس الآن بأنه إنتاج مجهول في الوسط الغربي، لذا نجدهم يوظفون أسماء الروائيين والمفكرين الغربيين الكبار ــ أتوفر المجال لذلك أم لم يتوفر ــ كقنطرة تواصل بين هذا الإنتاج وقارئ مختلف.

٢ – النزعة "الغرائبية" (L'Exotisme).

١,٢ – الفضاء الفرنسي.

لاحظنا أن مجموعة من المقالات التي اهتمت بالترجمات المدروسة في الفضاء الفرنسي، ركزت في سبيل تواصلها مع القارئ على إعادة إنتاج كثير من الصور النمطية والأفكار الجاهزة الموروثة في الغرب عن البلدان العربية الإسلامية، وعن الشرق بوجه عام.

نمثل لهذا الأمر بداية بمقال بيير موري[١] (Pierre Maury) عن ترجمة رواية "الضوء الهارب"، الذي تجاهل كاتبه توجيهات النص ليعيد إنتاج صورة الشرق الساحر، منبع الأحلام التي لا تنفذ. ففي حين يقدم محمد برادة للقارئ العربي من خلال "الضوء الهارب" عالما معقدا وفاقدا للبوصلة، يتشكل من عناصر تشخص أزمة الإنسان المغربي في حاضره، يقدم ب.موري للقارئ الغربي بخلاف ذلك، عالما سحريا ينفذ بلطف استثنائي ــ حسب تعبيره ــ إلى أعماق القارئ ليعيد إحياء أحلامه الدفينة[٢]. ويتشكل هذا العالم في تصور موري من حسية نادرة، ومن انسجام منقطع النظير بين بطل الرواية وفضاء طنجة العالمية[٣]، أي طنجة المشاهير المقترنة دوما بالشمس[٤] والواجهة المتوسطية والحانات.

إلى هذه الصورة الحالمة التي تعيد إلى الأذهان شرق الرومانسيين المتخيل، يضيف مقال آخر يلخص مضمون رواية "الغربة"[٥]، صورة تبعية المرأة للرجل، من خلال حصر مشكلة إدريس الأساسية والمؤطرة لجميع مشاكله، بما فيها مواجهته لصدمة الحضارتين الشرقية والغربية، في علاقته بمارية: المرأة التي تتصف حسب الملخص بإعادة النظر في

(١) يشتغل بوكالة France Telecom، له معرفة بالمغرب.

(٢) -Le Peintre et ses modèles, France soir, 25 Mai, 1998.

(٣) - Pierre Maury, Op.cit.

(٤) هي بالنسبة لبيير لوتي مثلا مدينة شبه ضاحكة، و بالنسبة لأوجين دولاكروا شمس متوهجة ساهمت في تطويره لنظرية اللون.

(٥) - A.V : La Quinzaine littéraire, Juillet, 1999.

العادات الإسلامية، والتي فضلت الهجرة إلى الغرب (فرنسا) عندما ضاقت بالحصار المفروض على النساء في بلد إسلامي[١].

ويعتبر اختزال مشاكل إدريس في علاقته بمارية، واختزال تمرد مارية على الأوضاع في مغرب مشارف الاستقلال في رفضها لتبعية المرأة للرجل، كفيلين بجعل القارئ الأجنبي المهيا لذلك يستدعي مخزونه من الصور عن حريم بلاطات الخلفاء العرب والعثمانيين، فتتحول بذلك مارية المتمردة في مجتمع يضمد جراحات الاستعمار، إلى معبر نحو شرق الحريم، أي شرق المتعة والسلطة والثروة.

وإذا كنا نتوقع بفعل واقع الحال، أن يعيد النقاد (القراء) الغربيون عن قصد وغير قصد إنتاج بعض الصور النمطية الموروثة عن البلدان العربية والشرقية بوجه عام، فقد كنا نتوقع في المقابل أن يخاطب النقاد العرب القارئ الغربي بخطاب يدفعه إلى إعادة النظر في تصوراته المعممة. إلا أن المقال الذي خصصه ابن جلون لترجمة "لعبة النسيان"، خيب في جانب منه توقعنا.

يرى ابن جلون في هذا المقال، أن القارئ العارف بمدينة فاس القديمة، لن يجد أي صعوبة في فهم رواية "لعبة النسيان" التي تستنسخ في نظره متاهة المدينة[٢]. مما يفيد أن فهم قارئ مختلف لرواية م.برادة مشروط بالمعرفة المسبقة بالتصميم الهندسي لأزقة ودور ومجالات وساحات فاس، ناهيك عن طريقة عيش سكانها.

ومن الملاحظ، في هذا السياق، أن وصف الدار الفاسية هو الذي يطرح بعض الصعوبة على القارئ الغريب عن الوسط الفاسي، بمن في ذلك القارئ المغربي الذي لم يألف العيش في منازل تحاكي التصاميم الأندلسية. غير أن هذه الصعوبة لا تستوجب معرفة فاس، وإلا أصبح فهم الرواية في تنوعها العالمي، مشروطا بزيارة القارئ لمسرح الأحداث. لذا يبدو لنا واضحا، أن ما يهدف إليه ابن جلون من هذه القراءة التي تلغي دور مخيلة القارئ، والمجهود الذي يجب أن يبذله لفك شفرات النص، هو استدراج القارئ

---

(١) - Ibid.

(٢) - Le Labyrinthe et L'Histoire, op. cit.

الأجنبي إلى أجواء مدينة فاس، التي ترتبط في مخيلته بالعتاقة وبامتداد الحضارة الأندلسية.

استنادا إذن إلى ضرورة معرفة فاس من أجل فهم الرواية، يقدم ابن جلون لقارئه صورة عما اعتبره متاهة المدينة: الأزقة المظلمة والضيقة، والمنازل الكبيرة المكتظة بالعائلات المتلاحمة فيما بينها أبا عن جد، ثم الأبواب المشرعة عن آخرها ترحب بالزائرين في كل وقت.

إلا أن هذه المعلومات لا تؤدي، كما هو ملاحظ، الوظيفة التي تذرع بها ابن جلون، إنها بخلاف ذلك تجمد مدينة فاس داخل إطار لا يعترف بقانون التغيير وبسلطة الزمن. مما يتناقض وخطاب الرواية، بل واعتراف ابن جلون في نفس المقال بأن "لعبة النسيان" صورة عن مجتمع متحول[١].

إن فاس في رواية "لعبة النسيان" مدينة طالها زنجار الزمان، بحيث لا تتم فيها استعادة الزمان- الفضاء، إلا على حساب حاضـــر غيرمطمئـــن (الرواية، ص١١١). ولهذا يحس القارئ الملم بحاضر فاس، بالغربة وهو يتابع رحلة السارد أثناء عودته إلى أماكن طفولته بهذه المدينة في الأربعينيات من القرن العشرين[٢].

إلى صورة فاس المثبتة داخل إطار لا يخترقه الزمن، يضيف ابن جلون صورة "فاس الخرافة"، حينما يربط بين نضال المواطنين ضد المستعمر ورؤيتهم لصورة محمد الخامس في القمر[٣]. وحتى تكتمل عناصر صورة الشرق، كما يرغب فيها القارئ الباريسي والغربي بوجه عام، يتناول ابن جلون موضوعة الجنس في الرواية، مع أنها لا تمثل موضوعة أساسية. إلا أن الجديد الذي يقدمه للقارئ، يكمن في ارتباط الجنس بالموت بدل ارتباطه بالشبقية القصوى.

---

(١) Ibid

(٢) انظر في هذا الشأن: - Mohamed Alaoui : Fragments d'une mémoire, Maghreb Magazine, Juillet 1993

(٣) - Tahar Benjelloun , op.cit

والجدير بالذكر، أن روايات ابن جلون الأولى، قدمت عن فاس صورة مغايرة للصورة التي قدمها عنها في مقاله عن "لعبة النسيان". ففي رواية "حرودة" مثلا، لا يعثر القارئ على صورة تتكون عناصرها من ثوابت غرائبية: العتمة والضوء والتلاحم العائلي الرائع، والولائم المجسدة لأسطورة الكرم الحاتمي العربي، وإنما على صورة تمزج التاريخ بالأسطورة والواقع من منطلق انتقادي:

"فاس مدينة اصطفاها النبي ! (...).

(...) على تربتهــا نحتــت الذاكرات المهاجــرة الحرف والكلمة والخطــاب. (...) هكذا أصبحت فاس عاصمة للجرح المستقبلي (...) فاس ! مدينة بدون معامل، مرصودة (!) لتكون عاصمة ثقافية، مدينة أسست الفارق بين اليد والفكر.. أثناء المقاومة المسلحة، لم يكن أبناء الأعيان من حمل السلاح بل أبناء الحرفيين (..) فاس مدينة تقفر وتتناثر ! لعنة التاريخ وجدت فيها مرتعا للكتابة "[١].

٢,٢ – الفضاء المغربي :

بخلاف المقالات الصادرة في فرنسا، لم توظف المقالات الصادرة بالمغرب بتوقيع أجانب أو مغاربة أي عنصر من العناصر المكرسة لصورة العربي كما هي متوارثة في الغرب. إلا أن خلوها من إعادة إنتاج الصور النمطية، لا يعني بأن كتابها لم يلجؤوا إلى أساليب تكفل لهم خلق جو غرائبي وساحر يغري القارئ باقتناء الترجمات المقدمة إليه.

ومن بين هذه الأساليب التي تم توظيفها لجلب القارئ :

أ– التركيز على هيأة المؤلف: حيث استفاد جون بيير كوفل (J.P.Koffel) من تجربته في مجال الإخراج المسرحي[٢]، ليجعل من لحية محمد زفزاف رمز تواصل بين

---

(١) حرودة، ت.رشيد بنحدو، دار ابن رشد للطباعة والنشر.ط. الأولى، ١٩٨٢، ص٦٩.

(٢) كاتب مسرحي، ومخرج، وروائي، وشاعر فرنسي يعيش بالمغرب، من بين إنتاجاته في مجال الإخراج المسرحي: - La belle au bois dort-elle ?, de J. Paul Cathala (1982).

الشرق والغرب، أي جسرا رابطا بين الحكمة اليابانية والتصوف الروسي والصرامة التروتسكية[١].

ب- اختيار مقاطع دالة على خصوصية ثقافية، مثل استشهاد محمد علوي أثناء تقديمه لترجمة "لعبة النسيان"[٢]، بمقطع يصف حفلة عرس فاسي، ليحث القارئ غير المغربي على الولوج إلى عالم تنبعث منه رائحة الشاي بالنعناع وتصدح فيه أنغام الموسيقى الأندلسية.

ج- مخاطبة القارئ بلغة شفافة مغرية، كما هو الشأن مثلا في تقديم محمد حمروش لأحداث "الضوء الهارب"[٣]:

> Ce roman dont l'histoire se situe à Tanger sous la **chaleur caressante du printemps,** est un véritable **cri d'amour, un salut émouvant à la sensualité.**

وكذا في دراسة فريد الزاهي[٤] لنفس الرواية:

> Le roman est **un chant lyrique**, dédié au passé de la ville de Tanger. On y retrouve ses **lieux emblématiques, peints et vécus avec la sensibilité d'un artiste et l'art d'un conteur de rêves.**

و في مجال الكتابة المسرحية: - Victor Hugo entre les lignes, mise en scène de Wahid Chakib.

و في مجال الرواية: - Hadchi li aâtana allah : Vérité et humour, Eds Marsam, 2003.

(١) Zafzaf l'insulaire, le temps du Maroc, N° 80, octobre, 1996 , p 18.

(٢) Mohamed Alaoui, op.cit

(٣) Les souvenirs d' « Aichoumi » traduits en français, Libération du 28 Mai, 1998.

(٤) -Mohamed Berrada : les deux rivages du roman, la vie économique, vendredi 10 juillet,1998, p 58.

خلاصــــة :

وظفت المقالات الصادرة في فرنسا، الاجراءات الثلاث التي تأسست عليها النظرة الغرائبية إلى الشرق[١] :

١ - المسرحة التي تحول الشرق إلى فرجة، وتدمجه ضمن ديكور خاص.

٢ - إضفاء الطابع الجنسي على الشرق: ويوحي هذا الأسلوب ظاهريا بالاستسلام للشرق، في حين أن الهدف هو امتلاكه.

٣ - التشظية التي تستند إلى الإغراء والإثارة، لتيسر استهلاك الشرق.

أما المقالات الصادرة في الفضاء المغربي، فقد ركزت في أساليب مخاطبتها للقارئ على البعد الانساني للغرائبية، أي على إدراك "المختلف" بعيدا عن النظرة الانطباعية السطحية المولدة والمكرسة في آن للرواسم والأحكام الجاهزة.

٣ - المرايا العاكسة.

٣,١ - الفضاء الفرنسي.

يتم الاهتمام بالكاتب العربي في الصحافة الفرنسية، من منطلق سياسي في الغالب. ويعود هذا الإفراط في "تسييس" الإنتاج العربي في نظر بعض المهتمين باستقبال الأدب العربي في فرنسا، إلى كون جل المسؤولين عن الصفحات الثقافية يجدون صعوبة في التسليم بأن الكتابات الروائية والشعرية والمسرحية العربية، هي أعمال فنية، وليست وثائق تضيء الوضعية السياسية أو الاجتماعية في البلدان العربية[٢].

ومن الملاحظ، أن بعض المقالات الصادرة في الفضاء الفرنسي بخصوص بعض الروايات المدروسة، بما فيها المقالات التي كتبها مغاربة، تكرس هذه النظرة السائدة إلى

---

(١) انظر في هذا الصدد : - Daniel Henri Pageaux : Le Bûcher d'Hercule, op.cit., P82.

(٢) - Farouk Mardam Bye , op.cit., P97.

الأدب العربي في الغرب. فرواية "بيضة الديك" مثلا، ترسم بدقة في نظر أحد المتلقين حالة مغرب، يدفع فيه الفقر الرجال والنساء إلى ممارسات لا أخلاقية تنم عن فقدان التوازن[١]. أما رواية "مجنون الحكم"، فتعتبر بالنسبة لسيرج هنري مالي(S.H.Malet) صورة صادقة عن حكم الطغاة في العالم العربي. وما سيرة الحاكم بأمر الله إلا مرآة عاكسة لسير جميع الحكام العرب[٢].

ومن الدراسات التي استوقفتنا في هذا السياق، دراسة سيمون بيتون لترجمة لعبة النسيان، التي ابتدأت بإدانة إهمال دور النشر الفرنسية للأدب الروائي المغربي، وانتهت إلى المطابقة بين أحداث الرواية التي تقدمها للقارئ والواقع السياسي والاجتماعي المغربي. فاستنادا إلى بعض مظاهر التحول والاضطراب في المجتمع المغربي، التي أعادت رواية "لعبة النسيان" تشكيلها (تمرير الخمر في زجاجات الكوكاكولا أثناء حفلة العرس، وسحب الثقة من المعارضة، ونبذ الشباب العاطل للوطن، ثم لجوء البعض إلى الصلاة اتقاء لخيبات الأمل)، استنتجت الناقدة بأن هذه الرواية عبارة عن ناقوس خطر يدقه المؤلف، ليوقظ أولئك الذين يحلو لهم الحديث عن صلابة الاستقرار المغربي، غاضين الطرف عن العوز والضيق الذي ينخر جسد مجتمع محروم[٣].

والحال أن م.برادة لم يقصد نقض تجربة سياسية في روايته، وإنما عبر من خلالها كما يؤكد ذلك بنفسه، عن تصور معين مفاده أنه يتوجب على الكاتب، من أجل تحقيق نوع من التشخيص العميق في مجال الكتابة الروائية، "أن يتعامل مع مجموع العناصر والمكونات والمواد الخام على قدم المساواة، لا يفاضل بين ما هو سياسي واجتماعي وبين ما هو ذاتي وتاريخي، بل يستثمر مجموع هذه الوظائف والعناصر، بنفس التعامل والقيمة، لأن هدفه ليس هو إبراز عنصر دون آخر، وإنما المرور عبر التشكيل ليصنع فضاء مغايرا"[٤].

---

(١) - R.Z : La Saga des marginaux, le Reporter du 30 Juin au 06 Juillet, 1998.

(٢) - Un Calife terrifiant, Témoignage chrétien, 29 Juillet, 1999.

(٣) - Simone Bitton, op.cit.

(٤) محمد برادة: الكتابة، التشخيص والأزمة، م.س.، ص ٥٤.

وبهذا يتضح، أن تأويل الفضاء المغاير الذي تصنعه الكتابة الروائية بإعادة تشكيلها للواقع، أمر يتطلب من المؤول التمييز بين مفهوم الاتصال بالواقع ومفهوم الانعكاس، إذ يوجد اختلاف جذري بين امتلاك الرواية لمنطق جمالي متكامل ومتصل بمنطق المجتمع(١)، وكونها مرآة عاكسة للواقع.

٢,٣ – الفضاء المغربي.

تتخذ العلاقة بين الكتابة الروائية والواقع بعدا آخر في أغلب المقالات التي اهتمت بالترجمات المدروسة في الفضاء المغربي، إذ ركز كتاب هذه المقالات، وإن بنسب متفاوتة، على عملية إعادة تشكيل الواقع بدل فعل الانعكاس(٢).

واللافت للانتباه أن رواية "دفنا الماضي" ورواية "بيضة الديك"، هما اللتان شكلتا محور المقالات التي كرست نظرية الانعكاس. فقد استند بعض المتلقين إلى حياة المؤلف ووزنه ليؤكدوا مصداقية الأحداث التي تمثل المحتوى الحكائي(٣) في رواية "دفنا الماضي". الشيء الذي يطرح للنقاش علاقة ع.غلاب بصفته كائنا بشريا، بالكائنات الورقية التي أبدعها من جهة، وبالأحداث التي أعاد تشكيلها وفق رؤية معينة من جهة أخرى. فهؤلاء المتلقون لا يميزون بين غلاب المناضل في صفوف الحركة الوطنية ثم في حزب الاستقلال بعد ذلك، وغلاب المؤلف، الذي توجب عليه من أجل ولوج عالم السرد، وضع قناع السارد والخضوع لقوانين مختلفة. إنهم يرون فيه الشاهد الموضوعي على مرحلة حاسمة من تاريخ المغرب، تعكس روايته شخصيته، وتتضمن أحداثا لا تحتمل التكذيب، لأنها تنقل واقع المغرب والمغاربة في ذلك الوقت بدقة مرآوية.

---

(١) انظر بخصوص علاقة التخييل بالواقع :
- Wolfgang Iser : L'Acte de lecture, trad. par Evelyne Sznycer, Mardaga Ed, 1985, P100.

(٢) انظر على سبيل المثال :
- M'hamed Hamrouch : Les Souvenirs d"Aïchouni" traduits en Français, Op.cit.
- Calife de l'épouvante, Shehrazad, Novembre. 2000.

(٣) انظر في هذا الشأن :
- Une traduction tardive mais louable, l'opinion, 08-01-1988.

أما رواية "بيضة الديك" فتعكس بواقعيتها المباشرة، في نظر بعض متلقيها، تردي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في مغرب الاستقلال(١)، وعلى هذا الأساس نالت جائزة الأطلس سنة ١٩٩٨، كما يستفاد من قول الكاتبة إدموند شارل رو(٢) (Edmonde charles Roux)

إن "بيضة الديك" "تعبر عن ولوج مغرب معين، إلى العالم الروائي"(٣).

ويؤكد تركيز رئيسة لجنة التحكيم على صورة المغرب في هذه الرواية في نهاية التسعينيات، ما ذهب إليه جمال الغيطاني(٤) في بدايتها بخصوص ترجمة كثير من الكتب العربية ومنحها جوائز رغم ضعفها الفني أو قيمتها الفنية المتوسطة، لأهداف سياسية وإيديولوجية بعيدة عن مجال الأدب. ويكفي أن نتمعن ههنا في مغزى منح جائزة فرنكفونية لإنتاج مغربي متوسط القيمة وضعيف الترجمة !!

- Jean Wolf : Le passé enterré de Abdelkrim Ghallab, l'Opinion, 03/02/1989

(١) - Mohamed Zafzaf présente la version française de l'Oeuf du Coq, Al Maghrib Culture, 23/12/1996.

(٢) عضوة في أكاديمية الغونكور، من بين إنتاجاتها: - Un Désir d'Orient.
- Oublier Palermes.
- L'irrégulière ou mon itinéraire chanel.

(٣) - Jean –Michel Zurfluh : Le Sacré d'un nouveau langage, le Temps du Maroc, N° 137 du 12 Juin, 1998, p 14.

(٤) - Jamal Ghitani, Op.cit., p 116 .

خلاصـــــة :

يتناقض تكريس بعض الوسطاء للنظرة السائدة في الغرب إلى الأدب العربي باعتباره وثيقة اجتماعية وسياسية، مع هدف التعريف بالإبداع المغربي وخلق حوار بين الثقافتين المرسلة والمستقبلة. ذلك أن عملية التكريس إذ تغيب الخلق والابداع، تعمق في المقابل علاقة القوة بين النص المغربي -الذي يعيد في العمق تشكيل الواقع في المجتمع المغربي وتعميما المجتمعات العربية ليخلق فضاء مغايرا- والقارئ الغربي المعني اليوم بشكل مباشر وأكثر من أي وقت مضى بالتحولات والأزمات التي تعيشها المجتمعات العربية الإسلامية.

الفصل الثالث

الخصائص الفنية.

١ - رد الاعتبار بين الإدانة والاجتثاث.

١,١ - الفضاء الفرنسي.

فسحت بعض المقالات، التي نشرتها صحف فرنسية وعربية صادرة بفرنسا، بتوقيع فرنسيين أو أفارقة وعرب، فسحت المجال للحديث عن الخصائص الفنية للروايات المترجمة، مما يتطلب منا وقفة خاصة، نظرا لما يكتسيه الاهتمام بالجانب الفني في الروايات المغربية من أهمية في وسط يعتبر، في المجمل، الأدب العربي وثيقة اجتماعية وتاريخية وسياسية.

يكتسي المقال الذي كتبته س.بيتون عن ترجمة "لعبة النسيان"، أهمية خاصة في هذا السياق لأنه يستهدف في نفس الآن القارئ الفرنسي المتحكم في صناعة الكتاب، والجمهور العريض الذي يجهل الكثير عن الأدب الروائي المغربي المكتوب بالعربية. إضافة إلى أنه يترجم معرفة الناقدة باللغة العربية واطلاعها على الإنتاج الروائي المغربي، مما يكسب شهادتها مصداقية في أعين الناشرين والقراء على السواء.

فاستنادا إلى خمس عشرة رواية مغربية تراها بيتون جديرة بالترجمة، ضمن المائة رواية التي راكمها حسب تقديرها المشهد الروائي المغربي[١]، تُدين هذه الناقدة، إهمال الناشرين الفرنسيين للإبداع المغربي المكتوب بالعربية، وتتهمهم بحرمان مجموعة من الكتاب المغاربة الموهوبين من مخاطبة قراء الضفة الأخرى من المتوسط[٢]. و تمثل هذه الإدانة انتقادا، في العمق، للتقليد الثقافي الخاص بدور النشر الفرنسية التي تصب اهتمامها على بعض المصادر وتهمل مصادر أخرى، مما يؤدي إلى إقصاء نماذج ثقافية بأكملها[٣].

---

(١) يصل عدد الروايات التي يحتضنها المشهد الثقافي المغربي إلى حدود سنة كتابة المقال ما يناهز١٥٧ رواية (انظر في هذا الشأن محمد القاسمي : بيبليوغرافيا الرواية المغربية، منشورات حلقة الفكر المغربي، وجدة، ط ١ ٢٠٠٢).

(٢) - Simone Bitton . Op.cit

(٣) يلتقي مع س.بيتون في هذه النقطة، مجموعة من المترجمين الفرنسيين من بينهم فرانسيس كوان (انظر : الحياة في رواية "دفنا الماضي" هي المستقبل والتقدم، م.س).

وبخلاف ما يبدو، تأتي غربلة بيتون للانتاج الروائي المغربي -التي تدل على تمييزها في تقييمها لهذا الإنتاج بين البدايات والتأسيس من جهة، وبين الإنتاج العادي والمتميز في إطار رحلة التأسيس[١] من جهة أخرى- تأتي لصالح الرواية المغربية من زاويتين: فهي تنفي تهمة التحيز للعرب عن هذه الإعلامية اليهودية المغربية المناصرة للقضية الفلسطينية، وتوجه خطابا ضمنيا للمبدع المغربي بضرورة العمل على تأصيل إنتاجه وتحسين صورته، حين لا ترى جديرا بالترجمة سوى النماذج الروائية التي شكلت تنويعات مجددة داخل النوع الروائي العربي، ومن بينها رواية "لعبة النسيان" التي تستحق في نظر بيتون تحية دار النشر الفرنسية وإن جاءت متأخرة.

إلا أن اهتمام بيتون بالبنية الفنية في "لعبة النسيان"، لم يمتد إلى تحليل جديد الرواية على مستوى تقنيات الكتابة، فقد اكتفت الناقدة باعتبار الرواية سردا يفكر في التاريخ وفي كتابة الذكريات، وانصب اهتمامها على تأويل أحداث الرواية استنادا إلى تردي الأوضاع في المغرب. الشيء الذي نال من الجهود التي بذلتها لإثارة انتباه الناشرين والقراء إلى القيمة الفنية للرواية المغربية.

بدوره حاول ابن جلون[٢]، شد انتباه القارئ الفرنسي إلى تميز "لعبة النسيان" فنيا بتسليط الضوء على مزج الرواية بين التقنيات السردية الغربية، والمرجعيات الثقافية النابعة إجمالا من المحيط الكلاسيكي العربي والشعبي المغربي "كألف ليلة وليلة"، وقصائد الملحون. إلا أن هذه المحاولة أدت إلى اجتثاث "لعبة النسيان" من محيط الإنتاج الروائي العربي الجديد، حينما أكد ابن جلون بلهجة واثقة، بأن "لعبة النسيان" رواية لم ينتج العرب مثيلا لها من قبل، استنادا إلى تركيز برادة على الذاكرة وتقنية تعدد الأصوات، واحتفائه بجمالية اللغة العامية.

---

(١) تعتبر الأعمال الروائية المغربية أعمالا متفاوتة القيمة، فالرواية المغربية التي ما تزال تبحث عن موضوعها، كما يؤكد كتابها المتميزون، "لم تعرف انطلاقتها الحقيقية إلا في الستينيات والسبعينيات، ولم تبلغ درجة تعتبر مؤشرة على رسوخ نسبي للكتابة الروائية إلا على امتداد الثمانينيات والتسعينيات بانخراط أجيال جديدة من الكتاب الشباب الذين تميزوا بكتابة الروايات القصيرة خاصة.(انظر أحمد اليبوري: الرواية العربية في المغرب، معلمة المغرب، ج ١٣، مطابع سلا، ٢٠٠١، ص٤٤٥٧).

(٢) - Tahar Benjelloun : Le labyrinthe et l'histoire, op.cit.

وبما أن ظاهرة التعدد اللغوي موجودة في الرواية العربية منذ بدايات القرن العشرين[١]، وازدادت نسبتها بشكل لافت للنظر منذ السبعينيات مع كتاب أمثال عبد الرحمان منيف، والطيب صالح، وعبد الله العروي، فإن الموازنة التي قام بها ابن جلون بين الرواية المغربية والعربية، تكشف عن عدم إلمام هذا الكاتب ببعض العناصر المشكلة لأفق انتظار النص المغربي، رغم عروبته ورغم توفر المشهد الثقافي الفرنسي الذي يحتضنه على روايات عربية جديدة مترجمة إلى الفرنسية، مما ينزع عنه أهلية الوساطة بين الإنتاج المغربي المكتوب بالعربية، والمتجذر في تربته المغربية والعربية، والقارئ الأجنبي بالفرنسية الذي أصبحت عينة منه تكون فكرة عن الكتابة الروائية العربية الجديدة، بفضل الترجمة.

بل إننا نرى أن وساطة ابن جلون بالذات، أكثر ضررا بالأدب المغربي من وساطة أي ناقد فرنسي أو عربي يدعيان مايدعيه: فبسبب شهرة ابن جلون الكبيرة في الوسط الثقافي الاعلامي الباريسي ووزنه عند الجمهور الفرنسي والغربي القارئ بالفرنسية بوجه عام، سيكتسب كلامه مصداقية يفتقر إليها في هذا المجال. فمن سيشك أن هذا الكاتب المغربي الكبير يجهل التطور العميق الذي عرفه الأدب العربي ؟

عن هذا النوع من الجهل يقدم كاتب أحد المقالات المرافقة لتوزيع "بيضة الديك" بفرنسا[٢] مثالا إضافيا، بإدراجه خمس ابداعات عربية تنتمي الى أشكال سردية مختلفة في خانة الروايات العجائبية التي تمزج بين العجيب والغريب، وتتمثل هذه الابداعات في: "بيضة الديك" لمحمد زفزاف، والمدينة[٣] لعبد الرحمان منيف، و"الجمعة والأحد"[٤] لخالد زيادي، و"البحيرة"[٥] لمحمد البساطي، وعرس الزين وقصص أخرى، للطيب صالح[٦].

ومما عمق أكثر هذا الجهل، التناقض الذي وقع فيه صاحب المقال مابين إدراج "بيضة الديك" -استنادا إلى دلالة العنوان- ضمن الروايات العجائبية التي تفترض وجود

---

(١) انظر مثلا رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل (١٩١٤).

(٢) - Polyphonie arabe, le Monde, Janvier, 1997.

(٣) ترجمت بعنوان : "Une ville dans la mémoire"، من قبل إريك غوتييه Eric Gauthier

(٤) ترجمت بعنوان : "Vendredi,Dimanche"، من قبل إيف غونزاليس كيخانو Yves Gonzalez Quijano

(٥) ترجمت بعنوان : "La clameur du lac"، من قبل إدويج لامبير Edwige Lambert

(٦) ترجمت بعنوان : "Les noces de Zeyn"، من قبل أن منكوفسكي Anne Minkowski

واقعة غريبة تثير ترددا عند القارئ والبطل[١]، وتقديم ملخص لأحداثها المغرقة في الواقعية بعد ذلك.

وبهذا نستنتج، أن الوساطة الصحفية التي تهدف من الناحية المبدئية إلى مد الجسور بين القارئ الأجنبي والرواية المغربية، تخون وظيفتها عندما لا تتوفر في الوسيط الشروط الضرورية للقيام بدوره، ومن بين هذه الشروط، استنادا الى الحالات المدروسة، الإلمام بجنس الرواية كفن عالمي، والإحاطة باتجاهات وأشكال الرواية المغربية والعربية بوجه عام.

إن من حسن حظ الرواية المغربية، أن اهتم بتقديم ترجمتها إلى القارئ - إلى جانب وسطاء لا تغفر لهم حسن نيتهم جهلهم بأفق انتظارها- وسطاء مؤهلون للقيام بهذا الدور. نذكر من بينهم على سبيل المثال الناقدة سلوى بن عبدة، المتمرسة في مجال التحليل الروائي وآليات الكتابة السردية[٢]، والتي يعتبر مقالها عن ترجمة رواية "الغربة" لعبد الله العروي من أكثر المقالات التي حصلنا عليها دقة وعمقا[٣].

ابتدأت الناقدة تحليلها للرواية بحصر القارئ الذي تتوجه إليه، في القارئ الذي يحب التراث العربي، وقد وعدت هذا النوع الخاص من القراء بمتعة القراءة استنادا إلى كون عملية التأصيل في "الغربة" عملية حداثية، لا يمكن فصلها عن كتابات العروي التاريخية المرتبطة بالحركة الثقافية السائدة في العالم العربي والعالم أجمع زمن كتابتها.

وفي هذا الصدد ترى بن عبدة، أن رواية "الغربة" تستوعب كل الأبعاد الزمنية التي تطرق إليها كتاب "أزمة المثقفين العرب" للعروي: الزمن التاريخي والقرآني والأسطوري والفيزيقي والنفسي[٤]. حيث تسيطر الرؤية الزمنية الصوفية مثلا على مجريات السرد في الرواية، ابتداء بعناوين بعض الفصول ("شمس الأصيل" و"عمود الكون")، ويترجم الزمن النفسي تبلور الأحداث استنادا إلى مراحل حيوات الشخصيات وحالاتها النفسية. في حين

---

(١) تزفيتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ت. الصديق بوعلام، دار الكلام، ١٩٩٤، ص ٥٣.

(٢) انجزت سلوى بن عبدة أطروحة حول الشعرية والازدواجية اللغوية عند الطاهر بن جلون بعنوان: « Bilinguisime et poétique chez Tahar Ben Jelloun »,(Paris VI) بالإضافة إلى نشاطها الثقافي وكتاباتها النقدية سواء في مجلة الدراسات الفلسطينية أم في الصحف الباريسية ومن ضمنها (Le Monde).

(٣) - Notes de lecture, Revue d'études palestiniennes, été 1999.

(٤) Ibid.

يدل الزمن الأسطوري الذي تعكسه أسطورة عائشة البحرية ومولاي شعيب، على نهل الكاتب من مخزون التراث الشعبي المغربي، بدل التمسك بمصدر وحيد (الثقافة الكلاسيكية). أما ازدواجية لغة "الغربة"، فتعتبرها الناقدة نتاجا للحوار المتواصل بين الكاتب المغربي والثقافة العربية الإسلامية ممثلة في أقطابها كالغزالي والدمياطي.

ومن شأن تركيز بن عبدة على عملية التأصيل الحداثية في رواية "الغربة"، أن يرفع من قيمة الإنتاج الروائي المغربي والعربي بوجه عام، بصفته إنتاجا مجددا يبدعه إنسان مثقف موهوب له اطلاع واسع على مستجدات الفن الروائي العالمي، ويتعامل معها من منطلق كونه ذاتا ثقافية تملك تراثا ضخما ومتنوعا.

ولا يفوتنا أن نسجل في هذا السياق، بأن رواية "مجنون الحكم" التي تتميز بخطابها التأصيلي المباشر، لم تسل بخلاف المتوقع مداد الوسطاء العرب. أما الوساطة الفرنسية(١)، وهي لمحللين سياسيين في الغالب أمثال سيرج هنري مالي(٢)، فقد اكتفت بالاشارة السريعة إلى استعانة بنسالم حميش بالحكم والرموز العربية القديمة وبسور قرآنية تتخلل السرد، أو بالتنبيه إلى لغة الرواية المترفة التي تتعب القارئ في النهاية(٣). إلا أن ما يثير الانتباه في استقبال رواية س.حميش، التي تقع أحداثها في القرن ١١م، تركيز المتلقين ــ الذين اهتموا أساسا بتلخيص محتواها ــ على كونها رواية معاصرة، مما يعني وصول خطابها إلى القارئ.

١,٢- الفضاء المغربي.

مثلت ترجمة كل من "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب" إلى الفرنسية، فرصة انتظرها بعض النقاد المغاربة ليردوا الاعتبار للذات، بواسطة الإعلاء من قيمة الإنتاج الروائي المغربي المكتوب بالعربية.

---

(١) كل المقالات التي أمدتنا بها دار النشر Le serpent à plumes، عبارة عن تلخيصات لمحتوى الرواية، انظر على سبيل المثال مقالي : - Claudine Decressac, op.cit.

- Serges-Henri Malet, op.cit.

(٢) مهتم بالشأن السياسي الإفريقي.

(٣) - Romans Etrangers, Notes Bibliographiques, Juin 1999.

ومن بين المقالات التي خصت بنية "لعبة النسيان" بالاهتمام، مقال محمد العلوي[1] الذي يعطي الانطباع للقارئ بأن كاتبه كان يتحين فرصة صدور ترجمة رواية مغربية من وزن "لعبة النسيان"، ليرد على تهميش الآخر وتهميش الذات المتشبعة بثقافة الآخر للأدب العربي المعاصر بوجه عام. ففي نظر العلوي، تقدم ترجمة "لعبة النسيان" الدليل للقارئ بالفرنسية بأن اتهام الأدب العربي بمحاكاة السرود الغربية والانغلاق داخل صيغ معينة للحكي، اتهام لا يقف على أساس معرفي. لأن الكتابة السردية في رواية برادة، تمتد ببساطة وقوة حرة من كل قيد، يكمن سر قوتها في تعدد مرجعياتها، ونهلها من الإرثين السرديين العربي والعالمي[2].

وإذا كان هذا المتلقي لا يتيح للقارئ الفرصة، ليقف عن كثب على طريقة تشغيل الإرث السردي العربي في "لعبة النسيان"، فقد وجه انتباهه في المقابل، بواسطة المقارنة التي أجراها بين كاتبها والروائيين المغاربيين باللغة الفرنسية، إلى النبرة الأصيلة التي ترجم بها برادة آمال وإحباطات شعب متشبث بجذوره الثقافية رغم قوة رياح الاستلاب.

بصدور ترجمة رواية "الضوء الهارب"، تعزز دفاع المثقفين المغاربة عن قدرة الذات المغربية والعربية بوجه عام على الانتاج المتميز. إذ اعتبرها بعضهم رواية لامعة بكل المقاييس[3]، واعتبرها البعض الآخر رواية ما بعد -حداثية ، تترجم إلمام برادة بتقنيات الكتابة الروائية العالمية من جهة، و تعكس توظيفه الذكي لخاصية الانفتاح التي تميز الفن الروائي من أجل إثبات مواهبه في الإبداع من منطلقه الخاص من جهة أخرى[4].

لكن الفضاء المغربي، الذي تعكس المقالات الصادرة فيه بأقلام مغاربة تعطش الذات المغربية بوجه عام لرد الاعتبار لنفسها تجاه تجاهل الآخر، يحفل مع ذلك بمقالات تنقسم على نفسها بخصوص قيمة بعض النصوص المترجمة. فترجمة رواية "بيضة الديك" مثلا إلى الفرنسية ،أثارت جدلا حادا في الوسط الثقافي المغربي بين منتقدي اختيار المترجم ومؤيديه.

---

(١) - Fragments d'une mémoire, op.cit.

(٢) Ibid.

(٣) M'hamed Hamrouch, op.cit.

(٤) - Farid Zahi, op.cit., p 58.

في سياق الانتقاد ، يرى شفيق اللعبي أن طموح زفزاف الجريء والمشروع لإنتاج رواية تتمحور حول وصف حياة الليل، أنجب في النهاية مسخا اسمه "بيضة الديك"[١]. ويرجع ذلك في نظره إلى عدم خضوع هذه الرواية لأي معيار أو ضابط من ضوابط النوع الروائي، فالأحداث لا تستهوي القارئ، والشخصيات تستعيض عن الفعل بالثرثرة، مما يحول بينها وبين التطور النفسي لتظل رهينة لدى الكاتب يمرر من خلالها خطابه الخاص، وخاصة في الفصلين الأخيرين من الرواية اللذين تتداخل فيهما هوية زفزاف مع شخصية الكاتب[٢].

بخلاف ذلك، يرى محمد فرحات أن "بيضة الديك" رواية صغيرة مكتوبة بعناية، يولد العراء الذي يميز السرد فيها الانفعال لدى القارئ[٣]. يسانده في هذا الرأي، بعض المتلقين الفرنسيين الذين أجروا لقاءات مع زفزاف ركزت على أسلوبه المتميز في كتابة الرواية والقصة[٤]. وكذا المؤسسة الفرنسية بالمغرب التي منحت سنة ١٩٩٨ جائزة أطلس لبيضة الديك بصفتها أسطورة المهمشين[٥]، التي انتصرت لنوع جديد من الكتابة مضاد للكتابة التقليدية المتواضع عليها.

٢ – القيمة العالمية للإنتاج المغربي.

٢،١ – الفضاء الفرنسي.

عبر جاك بيرك في الرسالة التي بعث بها إلى عبد الكريم غلاب[٦]، بمناسبة صدور الترجمة الفرنسية لرواية "دفنا الماضي"، عن تأثره الشديد بالانسانية الكبيرة التي كتب بها

---

(١) -Chafik Laabi : Circulez, il n'y a rien à lire !, Maroc Hebdo international, n°243, du 12 au 18 Oct., 1996, p 31.

(٢) - Ibid, p 31.

(٣) - Mohamed Farhat : Le plaisir de lire, la joie de découvrir « L'œuf du coq » de Med Zafzaf, El Bayane, 9-10, 1996.

انظر أيضا : - MAP : Mohamed Zafzaf présente la version française de l'œuf du coq, Al Maghrib Culture, 23/12/1996.

(٤) نذكر على سبيل المثال : - Jean Pierre Koffel , op.cit., P 18-19.

(٥) - R Z : la saga des marginaux, op.cit.

(٦) - Jacques Berque exalte l'œuvre d'Abdelkrim Ghallab, op.cit. , p 1.

غلاب روايته. سنده في هذا الحكم، تجاوز الكاتب للرؤية الضيقة أثناء مناقشته لقضايا تخص علاقة بلده بالآخر المستعمر.

إلا أن ترجمة إنتاج محمد برادة، هي التي يمكن اعتبارها اللبنة الأولى في اتجاه تأسيس علاقة مختلفة بين الأدب الروائي المغربي والقارئ الأجنبي المهتم بمجال الأدب. فمن الملاحظ أن هذا القارئ انتقل بسرعة بعد اطلاعه على إبداع برادة من موقع الجاهل بالرواية المغربية، إلى موقع المشيد بها تحت تأثير مفاجأة الاكتشاف. ويبدو أن وقع المفاجأة كان شديدا، إذ وصل الأمر ببعض مقدمي ترجمتي "لعبة النسيان" والضوء الهارب" إلى حد رفع الروايتين إلى مصاف الروايات العالمية !!

يرى بول أوزيير[١] (Paul Euziere) مثلا أن قراءة رواية "لعبة النسيان"، التي تشبه الجبل الجليدي الذي يخفي أكثر مما يظهر، تمنح القارئ فرصة اكتشاف عمق كتابة تجمع بين الماضيين الفردي والجماعي، وتواجهه (أي القارئ) في مهارة بالأسئلة الأساسية التي يطرحها الأدب عبر العالم. وفي نفس السياق يعتبر هـ.دوكار[٢] هذه الرواية، ثمرة ناقد أدبي منفتح على ما يستجد في العالم، اكتسب تجربة حياتية وفنية غنية، مكنته من إنتاج رواية تناقش قضايا وجودية، وتسلم للقارئ مفاتيح نزعة إنسانية متوسطية.

أما ب.موري فيرى بأن رواية "الضوء الهارب"، تنافس الروايات العالمية في طريقة الكتابة التي تشي بحرفية كبيرة[٣].

وبالرغم من أن هذه الآراء- التي ما تزال تشكل استثناء في مجال قراءة الآخر للإبداع الروائي المغربي المكتوب بالعربية- قد بالغت في الإطراء، الا أنها تبرز للذات العربية بأن التميز في الإنتاج يمثل سبيلها الوحيد لخلق حوار ثقافي حقيقي مع الآخر.

٢,٢ – الفضاء المغربي

بخلاف الوساطة الأجنبية التي استندت في إبرازها للقيمة العالمية للرواية المغربية، إلى عنصر المفاجأة التي خلقتها لدى الوسيط قدرة الكاتب المغربي على إنتاج روايات

---

(١) - Paul Euzierre : Rien n'est pire que les balles rouillées, Patriote, côte d'Azur, 5 Mars, 1993.

(٢) - Romans, Op.cit.

(٣) - Le Peintre et ses modèles , op.cit

جيدة تخاطب الإنسان في شموليته، ركزت الوساطة المغربية على فعل الترجمة ذاته، أي على عملية انتشارالروايات المغربية خارج الحدود الوطنية. نمثل لهذا الأمر، باعتبار فريد الزاهي ترجمة روايتي "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب" إلى الفرنسية، عملية أخرجت الكاتــب المغربي من الدائرة المحلية الضيقة، وأكسبت عمله الروائي البعد العالمي الذي يرنو إليه كل كتاب العالم الثالث(١).

إلا أن نشدان العالمية في المجال الثقافي، إذا كان طموحا مشروعا كما يقول محمد عابد الجابري "ورغبة في الأخذ والعطاء، في التعارف والحوار والتلاقح"(٢)، فإنه لا يجب أن يؤدي بالذات المتعطشة لتأكيد قدرتها على إنتاج أعمال تتعدى حدود القبيلة، إلى تجاهل الشروط الموضوعية للوصول إلى العالمية. فهل يكفي أن تتم ترجمة عمل كاتب مغربي معين إلى لغة غربية لنقول إنه وصل إلى مستوى العالمية ؟ أي هل بإمكان الترجمة وحدها، بصفتها وسيلة للتبادل الثقافي، أن تحقق العالمية للأدب المغربي والعربي بوجه عام ؟

للإجابة عن هذا السؤال، يجب أولا التمييز بين عملية الانتشار أو الرواج العالمي الذي تساهم فيه الترجمة، وبين تحقيق العالمية التي هي محصلة هذا الانتشار. فإذا كان الأدب العربي (وضمنه الأدب المغربي)، قد عرف في الآونة الأخيرة انتشارا على رقعة أوسع مما كان عليه الحال قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، فإن هذا لا يدل على أن الأدب العربي أصبح "ظاهرة ذات تأثير عالمي، على المستوى الفعلي. [لأن] الأدب العربي لم يدخل بعد الحوار العام للنقد الأدبي على المستوى العالمي(٣)، كما هو الشأن مثلا بالنسبة لأدب أمريكا اللاتينية الذي فرض نفسه بفعل الإبداعية الخلاقة لمنتجيه، والتي ساهمت الترجمة في إجلائها للقارئ الأجنبي عبر مراحل طويلة. مما يعني أن الطريق إلى العالمية، أمام أدب تحقق نضجه "حديثا"، وبدأت ترجمته مؤخرا، إنما هو طريق طويل وشاق(٤).

---

(١) - Mohamed Berrada: Les deux rivages du roman. Op.cit.

(٢) محمد عابد الجابري: العولمة والهوية الثقافية (عشر أطروحات)، مجلة المستقبل العربي، ع٢، ١٩٩٨، ص١٧.

(٣) انظر في هذا الصدد : روبن أوستل: وجهة نظر من الجامعة الغربية، ضمن "الأدب العربي والعالمية"، سلسلة أبحاث المؤتمرات، المجلــس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص١٣٣.

(٤) نفسه، ص ١٢٠.

وفي هذا السياق، لابأس من المقارنة بين رغبة مثقفينا الجامحة، مبدعين ونقادا، في أن يترجم الأدب المغربي إلى اللغات الأوروبية سعيا وراء كسب الاعتراف، وبين عدم إيلاء الترجمة من هذه اللغات ما تستحقه من عناية. وفي ضعف ما نترجمه كما وكيفا مقابل السعي إلى الظهور في مرآة الآخر، ما يوضح أن الوسط الثقافي المغربي لا يعيش الترجمة كسبيل فعال إلى النهضة وكوسيلة إقلاع، بقدر ما يعيشها كشرط وجود(١). مما يعطي صورة واضحة عن هذا الوسط، خاصة إذا علمنا أن نسبة الترجمة إلى اللغة الأم "لها علاقة بنسبة النمو الثقافي والاقتصادي. فهي من المؤشرات التي تدل على نهوض الفكر ونهوض المجتمع وقيام نهضة حقيقية وهزة فعلية"(٢).

---

(١) عبد السلام بنعبد العالي: في مرآة الآخر، ضمن "الترجمة في المغرب" م.س.، ص ٣٧ .

(٢) عبد القادر الفاسي الفهري: الترجمة والتوطين والسياسة اللغوية، ضمن "الترجمة في المغرب"، م.س.، ص١٣-١٤. (يقول محمد ناصر الشوكاني في هذا الصدد :"في عام واحد ترجم ما يربو على خمسين ألف كتاب إلى اللغة الإنجليزية وأكثر من نصف هذا الرقم إلى كل من الفرنسية والألمانية وما يزيد عليها ببضعة الاف إلى اليابانية بينما لم يترجم إلى العربية سوى خمسمائة كتاب"). (الترجمة الثقافية : أية وضعية وأية استراتيجية؟، نفس المرجع، ص٦٧).

ويذكرنا ما نلاحظه اليوم من تسابق الأمم المتقدمة إلى ترجمة فكر الأخر بما كان عليه الحال أثناء العصر الذهبي للعرب، حيث كان الأدب العربي بمفهومه الكلاسيكي "يصول ويجول في غياب تام أو شبه تام لأي منافسة وكان العرب ينقلون فكر الأمم الأخرى، دون أن تخطر ببالهم فكرة ترجمة كتبهم إلى اللغات الأخرى. فقد كانوا في موقع قوة يجعل من لغتهم لغة العلم والحكمة والدين. (انظر عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، م.س.، ص٢٣).

خلاصـــــة :

يكبل الخطوة الضرورية التي يقوم بها المغاربة في الوسط الفرنسي للتعريف بالإنتاج الروائي المغربي، قيدان. يتمثل القيد الأول في عدم توفر بعض الوسطاء على المؤهلات التي تخول لهم تقديم الإنتاج المغربي في إطاره العام والخاص، ويتجلى القيد الثاني في تركيز البعض الآخر على المحتوى الحكائي بأسلوب يكرس نظرية الانعكاس.

في المقابل يعتبر استناد الوسطاء الأجانب إلى مقومات هذا الإنتاج الفنية وإلى شمولية خطابه لإدراجه ضمن الأدب العالمي، خطوة إيجابية في مسار العلاقة بين الأدب المغربي و القارئ الفرنسي والغربي بوجه عام.

أما المقالات التي احتفت في الفضاء المغربي، بجمالية النصوص المغربية وركزت على دور الترجمة في وصولها إلى العالمية، متناسية الشروط الضرورية لذلك، فتعبر عن رغبة الفعاليات الثقافية الشديدة في المغرب في الخروج من الهامش وإسماع صوتها عبر العالم.

الفصل الرابع

صوت المترجم (حاضر/غائب)

١ – الفضاء الفرنسي.

تعاملت المقالات الصادرة في الفضاء الفرنسي بأقلام أجنبية مع الترجمات التي قدمتها للقراء و كأنها نصوص أصلية، متجاهلة بذلك الجهود التي بذلها المترجمون في عملية تحويل النصوص المغربية إلى اللغة الفرنسية. وبما أن هذا الأسلوب في التعامل، يشمل أيضا مجمل الروايات العربية المترجمة إلى الفرنسية[١]، نميل إلى الاعتقاد بأن الوضع التاريخي للمترجم لا يعد السبب الجوهري الكامن وراء ذلك – خاصة وأن مساحة تغييب صوت المترجم قد بدأت تتقلص نسبيا في الحقل الثقافي الفرنسي بفعل حيوية دراسات الترجمة- وإنما يكمن السبب في افتقار متناولي هذه الترجمات للشرط الأساس الذي يخول لهم تقييم ترجمة نص عربي، و يتجلى في المعرفة اللازمة باللغة العربية.

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن قلة من المتخصصين الفرنسيين والأجانب الناطقين بالفرنسية هم الذين يتحملون مسؤولية المقارنة بين النصوص العربية وترجماتها[٢]، أي مسؤولية تقييم الترجمات.

في المقابل، أبدى بعض الوسطاء العرب رأيهم باقتضاب بخصوص ترجمة كل من "لعبة النسيان" و"الغربة". فقد أشاد الطاهر بن جلون مثلا بالأسلوب الذي نهجه عبد اللطيف غويرغات بمساعدة إيف غونزاليس كيخانو في ترجمة "لعبة النسيان"، مستندا في ذلك إلى معيار الدقة في ترجمة معنى النص المصدر من جهة، وإلى معيار عدم التصنع في نقل بعض الكلام الدارج من جهة أخرى[٣].

---

(١) – انظر مثلا: - Jean-luc Douin : Les Plaies d'Egypte, le Monde des livres, 26 Novembre, 1999

- Emmanuelle Gall : Tragédie libanaise, le Monde Diplomatique, 1999.

(٢) انظر على سبيل المثال :

- Rachel Bouvet : Notes de traduction et sensation d'exotisme dans la trilogie de Naguib Mahfouz, op.cit.

(٣) Tahar Benjelloun : Le Labyrinthe et l'histoire, Op.cit

وإذا كان هذا المعيار الأخير يفيد توفق المترجمين، في نظر ابن جلون، في التحايل على استحالة استبدال لهجة بأخرى في الترجمة ـ وهو أمر ناقشناه أثناء دراستنا لتعاملهما مع التنويعات اللهجية الموظفة في الأصل ـ فإن معيار الدقة الذي يشير إلى كل ما هو دقيق وعلمي يمكن قياسه وتحديد كميته، يحيل القارئ على موقف القرن السابع عشر من نشاط الترجمة، الذي يتنافى بالضرورة مع المفاهيم المعاصرة التي تعتبر الترجمة اشتغالا على أسلوب الأصل وإعلاء لبعده الشعري، من أجل منحه حياة جديدة في فضاء مختلف.

أما الناقدة سناء بن عبدة فقد استندت إلى معيار المحافظة على الكثافة الإحالية للأصل[١]ـ الذي يقوم على إعادة إنتاج الغموض والتعدد الدلالي والتلاعب بالألفاظ في الأعمال الأدبية ـ لتنتقد الشروحات التي وضعتها كاترين شاريو في هامش ترجمة "الغربة" بصفتها شروحات مبالغ فيها، تحجب ـ بسعيها إلى إضاءة ألغاز لا يستقيم فعل القراءة بدون مواجهتها ـ نور بعض الكلمات والتعابير الغريبة، التي تعكس قوة ذاكرة اللغة عند عبد الله العروي[٢].

٢ – الفضاء المغربي.

خصصت بعض المقالات الصادرة في الفضاء المغربي حيزا أكبر لمناقشة أساليب الترجمات المقدمة إلى القارئ، إلا أن هذا الاهتمام يظل دون مستوى الأمل الذي تعقده الفعاليات الثقافية في المغرب، والوطن العربي بوجه عام، على ترجمة الإبداع العربي إلى اللغات الأجنبية، فمن الملاحظ أن وعي الوسطاء المغاربة بكون الترجمة وسيلة ضرورية لإثبات الذات خارج الحدود الوطنية والقومية، لا يسانده وعي مقابل بضرورة ممارسة نقد الترجمة للمساهمة في تطوير عملية الترجمة من العربية.

بل إن قلة الوعي بأهمية هذه الممارسة بالنسبة للأدب المغربي والعربي بوجه عام، تصل أحيانا إلى حد اعتبار مناقشة بعض القضايا التي تطرحها الترجمة بين العربية والفرنسية، ابتعادا عن حقل الرواية المقدمة إلى القارئ[٣].

---

(١)انظر بخصوص هذا المعيار بيتر نيومارك : اتجاهات في الترجمة (جوانب من نظرية الترجمة)، م.س.، ص ٩٦.

(٢) - Notes de Lecture, op.cit.

(٣) - Driss Ksikes : Mohamed Berrada en français, le journal du 15 au 21 juin, 1998.

١,٢- جودة الترجمة من جودة الأصل.

إن ما يسترعي الانتباه في بعض الدراسات التي تناولت في الفضاء المغربي أسلوب ترجمة بعض الروايات، هو إرجاع توفق المترجم في أداء مهمته إلى جودة الأصل.حيث يرى فريد الزاهي مثلا أن مهارة وجودة ترجمة روايتي "لعبة النسيان" و"الضوء الهارب"، ترتبط أشد الارتباط بأسلوب محمد برادة الذي عبر بسهولة الحدود الثقافية والذهنية للغة الهدف دون أن يسبب أي جرح أو تمزق أنطولوجي(١).

ويرد إدريس كسيكس(٢)، نجاح ك.شاريو في إنجاز مهمتها الصعبة واحتفاظها على النفس الشعري والغنائي الذي يميز الرواية الأصل، إلى تعاونها مع المؤلف. مما يفيد، أن الذات لا تفوت أي فرصة لرد الاعتبار لنفسها، فكلما تطرقت لمظهر من مظاهر إنتاج مغربي مترجم تراه مستوعبا لمتطلبات الفن الروائي إلا وأعلنت قدرتها على الخلق والإبداع.

أما الآخر، فإننا لا نعتبر رأيه إيجابيا إلا في الحالة التي يكون فيها ناتجا عن معرفة بالنص الأصلي، وليس عن افتراض مبالغ فيه استنادا إلى حكمه الخاص على الترجمة، كما هو الشأن بالنسبة لجون وولف (Jean wolf)، الذي استند إلى تقييمه الإيجابي لترجمة فرانسيس كوان لدفنا الماضي، ليفترض امتياز الأصل بأناقة أسلوبية فريدة(٣).

ومن الملاحظ أن القاسم المشترك بين رأي الذات و رأي الآخر المنحاز للذات، هو تزكية الرأي القائل إن الترجمة لا تمنح الأصل ما يفتقر إليه. وتفند هذا الرأي أمثلة عديدة، استطاعت فيها الترجمة نقل الأصل إلى مصاف الأعمال الخالدة، من بينها ترجمة أنطوان غالان لألف ليلة وليلة، وترجمة شارل بودلير لقصص إدغار آلان بو(٤).

---

(١) - Mohamed Berrada : Les Deux rivages du roman, op.cit., p 58.

(٢) - Mohamed Berrada en français, Op.cit.

(٣) - Le Passé enterré de Abdelkrim Ghallab, op.cit.

(٤) يقول كاتب "فكاهي" أمريكي: يوجد كاتبان يحملان اسم "بو": واحد أمريكي "مؤلف ضعيف"، وآخر فرنسي عبقري وهو (إدجار ألن بو) المترجم والمجدد بواسطة "بودلير". نقلا عن مقال يسري عبد الغني: الجميلة الأمينة وأختها الجميلة غير الأمينة، ترجمان، م٥، ع٢، ١٩٩٦، ص١٩.

٢,٢- ترجمة "بيضة الديك" بين الرفض والتأييد.

خلقت ردود الفعل التي تلت صدور ترجمة "بيضة الديك" جدلا ثقافيا في الفضاء المغربي ما بين مؤيدي أسلوب س.أفولوس في الترجمة ومنتقديه.

يعتبر شفيق اللعبي(١)، نموذجا للنقاد الذين انتقدوا ترجمة "بيضة الديك" انتقادا شديد اللهجة، حيث وصل به الأمر إلى حد نعتها بالبؤس.

إنها في نظره ترجمة حرفية(٢)، لا تأخذ بعين الاعتبار خصوصيات اللغة الهدف وثقافة القارئ الذي تتوجه إليه، فهي تلازم النص إلى أن تخنقه(٣)، بسبب عدم توفر المترجم على الشروط الأساسية التي تخول له إعادة إنتاج نص قادر على محاورة الأصل، وتتجلى هذه الشروط بالنسبة للناقد في المعرفة الدقيقة باللغتين المصدر والهدف وتوفر الحس الأدبي.

واستنادا إلى هذه المؤاخذات، دعا الناقد المترجم إلى الامتناع عن الترجمة خدمة للأدب المغربي، كما دعا دار الفنك إلى التزام الصرامة واليقظة في اختيار المترجمين الذين ستتعامل معهم مستقبلا، احتراما منها للدور المنوط بها(٤). إلا أن هذه الدعوة الغيورة على الإنتاج الأدبي الوطني لم تجد الآذان الصاغية، فلا أفولوس انسحب من عالم الترجمة(٥)، ولا دار الفنك اعتبرت إصدارها لترجمة "بيضة الديك" مسا بالدور الذي تقوم به. فإثر فوز هذه الرواية بجائزة أطلس، أبدت ليلى الشاوني(٦) أسفها لأن أعضاء اللجنة المانحة للجائزة تجاهلوا عمل المترجم(٧).

---

(١) انظر مقاله: - Circulez il n'ya rien à lire, op.cit., p 31.

(٢) انظر في هذا الشأن أيضا: - D.K : Roman de Rahal le cocu, libération, 23/09/1996

(٣) - Chafik Laabi, op.cit, p 31.

(٤) Ibid, p 31

(٥) انظر مثلا : - Mohamed Zafzaf : La Villa abandonnée, Trad. par S.Afoulous, l'Opinion, Vendredi 20 Juillet 2001, PP8-9.

(٦) مديرة الفنك.

(٧) - Jean- Michel Zurfluh, op.cit., p 14.

في المقابل، اختص حميد بن عمر بالدفاع عن ترجمة "بيضة الديك"(١)، باعتبارها ترجمة جيدة تمتاز بالبساطة، رغم بعض العيوب التي لا تخلو منها أي ترجمة. وقد ركز ابن عمر في دفاعه عن ترجمة "بيضة الديك" على مناقشة عنصرين أساسيين هما:

- علاقة المترجم بالنص الأصلي.

- ونوع الترجمة.

يرى ابن عمر ــ في سياق تبريره ملازمة أفولوس للأصل ــ أن المترجم ليس سوى أداة وشخصية ثانوية، مقارنة بالمؤلف والنص الذي يقوم بترجمته(٢). ولذلك وجب عليه الانسحاب التام خلف النص الأصلي، حتى يتسنى له نقل معناه بفعالية ودقة يكفلهما له إتقانه للغتين المصدر والهدف.

ولا يسع كل ملم بمجال الترجمة إلا أن يسجل، بأن هذا الرأي يكرس تقزيم النظرية الميتافيزيقية لدور المترجم، ويتجاهل الحمولة الثقافية للغة وما يتطلبه التعامل مع لغتين عبر الترجمة من إقامة حوار بينهما، طبيعته ووجهته رهينتان بثقافة المترجم، وبالهدف الذي يتوخاه من اختيار نص بعينه للترجمة. مما يفيد، أن وعي المترجم بدوره يعني بالضرورة وعيه بأنه فعالية ثقافية تنتقد وتفسر وتؤول وليس مجرد أداة تقوم بعملية آلية.

إن دفاع ابن عمر عن ترجمة "بيضة الديك"، دفاع يفتقر إذن إلى مواكبة التطور الحاصل في مجال دراسات الترجمة، يؤكد هذا الأمر ــ بالإضافة إلى تكريسه الضمني لهامشية النص المترجم في عصر تم فيه التأكيد بأن وضعية الترجمة الإشكالية لا تجعل منها ممارسة هامشية ــ تمسكه في دفاعـــه عن أسلوب ترجمة "بيضة الديك" بالثنائية القديمة: ترجمة حرفية في مقابـــل ترجمة حرة، مع انعدام وضوح الحدود في ذهنـــه بين نوعين من الترجمة الحرفية. مما أدى به إلى الوقوع في تناقضات كثيرة، أهمها اعترافه بأن الترجمة الحرفيـــة تؤدي بالضرورة إلى الإبهام والتباس المعنى، واقتراحه في

---

(١) - Hamid Ben Omar : La Traduction entre le sermon du maître et le catilinaire, le temps du Maroc,

Novembre 1996, N° 56, P66.

(٢) Ibid., p 66 .

المقابل، عدم اللجوء إلى الترجمة الحرة إلا في الحالة التي تلحق فيها الترجمة الحرفية الضيم باللغة الهدف[١] !؟

والواقع أن دراسات الترجمة المعاصرة، لا تدخل في حساباتها مفهوم الترجمة الحرفية[٢] ـ بالمعنى الأول الذي يقصده ابن عمر، أي كلمة بكلمة ـ نظرا لاتفاق منظري الترجمة على اعتبارها أسوأ أنواع الترجمات على الإطلاق، فهذا جون كيطفورد (John Catford) مثلا، يوضح منذ عقود خلت بأن التوازي النصي لا يتحدد بواسطة التطابق الشكلي نتيجة اختلاف اللغات في تقطيعها للواقع. ولهذا تعجز الترجمة الحرفية عن إعادة إنتاج مختلف مستويات النص[٣].

إلا أن دراسات الترجمة، التي أسقطت من حساباتها مصطلح الترجمة الحرفية (الدال على كلمة بكلمة)، حافظت في المقابل على التقسيم الثنائي لأسلوب الترجمة، من خلال توليد مجموعة من المفاهيم التي تأخذ بعين الاعتبار كون المترجم فعالية ثقافية يتجاذبها قطبان : قطب النسق المصدر وقطب النسق الهدف، ومن بين هذه المفاهيم : الزجاج الملون في مقابل الزجاج الشفاف لجورج مونان، والمعادل الشكلي في مقابل المعادل الدينامي لأوجين نايدا، والترجمة الدلالية في مقابل الترجمة التواصلية لبيتر نيومارك، وكذا مفهوم المصدريين في مقابل مفهوم الهدفيين لجون روني لادميرال.

---

(١) Hamid Ben Omar, op.cit, p 66 .

(٢) نشير، في هذا السياق، إلى أن العرب القدامى فضلوا الترجمة الحرة لأنها تحافظ على خصائص اللغة العربية وتيسر نقل المعنى إلى القارئ العربي. يقول الصلاح الصفدي في ما ذكره البهاء العاملي في الكشكول: "للترجمة في النقل طريقان أحدهما طريق يوحنا بن البطريق وابن الناعمة الحمصي وغيرهما، وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وما تدل عليه من المعنى فيثبتها وينتقل إلى الأخرى كذلك، حتى يأتي على جملة ما يريد ترجمته، وهذه الطريقة رديئة لوجهين : أحدهما أنه لا يوجد في الكلمات العربية كلمات تقابل جميع كلمات اليونانية ولهذا وقع في خلال التعريب كثير من الألفاظ اليونانية على حالها، والثاني أن خواص التراكيب و النسب الإسنادية لا تطابق نظيرها من لغة أخرى دائما، وأيضا يقع الخلل من جهة استعمال المجازات وهي كثير في جميع اللغات. الطريق الثاني في التعريب طريق حنين بن إسحق والجوهري وغيرهما. وهو أن يأتي الجملة فيحصل معناها في ذهنه، ويعبر عنها في اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أو خالفتها وهذا الطريق أجود، ولهذا لم تحتج كتب حنين بن إسحق إلى تهذيب إلا في العلوم الرياضية التي لم يكن قيما بها". (انظر أحمد علاء الدين: قراءة في نظرية الترجمة عند العرب، مجلة الثقافة العربية، ع٤-٥- س ١٨- ١٩٩١، ص١٠٢).

(٤) انظر كتابه : نظرية لغوية للترجمة، ت.عبد الباقي الصافي، مطبعة دار الكتب، جامعة البصرة، ١٩٨٣.

وبين الموقف الذي يقول بأولوية المعنى على الشكل وينتصر للترجمة التواصلية (الحرة)، وذاك الذي يرى بأنه لا ينبغي فصل المحتوى عن دعائمه المادية التي يقوم عليها، وينتصر للترجمة الدلالية القائمة على الحق في الاختلاف، أي على التوتر الجدلي بين خصوصية النص الأصلي واختلافه وخصوصية اللغة المستقبلة واختلافها، يتموقع منظرو الترجمة المعاصرون.

إن الترجمة بهذا المعنى كتابة على كتابة، سواء أكان النص الأصلي الذي تنطلق منه بسيطا أم معقدا. ولهذا نستغرب، قصر الناقد مفهوم إعادة الإنتاج على النصوص الملتبسة[١]، دون سواها.

---

(١) - Hamid Ben Omar, Op.cit.. p 66. -

خلاصـــــة :

أثر وضع اللغة العربية والنظرة السائدة إليها، على استقبال المتلقين الأجانب لترجمات الروايات المغربية في الفضاء الفرنسي، فقد تجاهل هؤلاء المتلقون مجهودات المترجمين بسبب عدم توفرهم على أول شرط من شروط المقارنة والتقييم، ويتمثل في معرفة اللغة المصدر إلى جانب اللغة الهدف.

وتكمن المفارقة، في أن توفر هذا الشرط في المتلقين العرب، الذين تقع عليهم مسؤولية تقييم الترجمات في هذا الفضاء، لم يؤد بهم إلى إيلاء عناية أكبر بعملية الترجمة، إذ تطرقوا باقتضاب إلى بعض القضايا التي طرحتها ترجمة بعض الروايات، وبشكل ينم عن عدم تتبعهم لتطور دراسات الترجمة.

وإذا كان الفضاء المغربي قد أبدى اهتماما أكبر بالقضايا التي تطرحها الترجمة بين العربية والفرنسية، فإن هذا الاهتمام الذي يترجم في المجمل حاجة الذات إلى رد الاعتبار لنفسها يعيقه عدم توفر ممارسي نقد الترجمة على الأدوات اللازمة التي تمكنهم من القيام بدراسات تساهم بفعالية في تطوير عملية الترجمة من العربية.

استنتاجات عامة

نستنتج من خلال دراستنا لمجموعة من المقالات الصحفية، التي قامت بدور الوساطة بين الروايات المغربية المترجمة إلى الفرنسية والقارئ بالفرنسية، بأن الفضاء الذي صدرت فيه أثر بوجه عام في طبيعة خطابها.

تعكس المقالات الصادرة في فرنسا عملية الشد والجذب بين التأثير الإيجابي للبنية الفنية للروايات الأصلية، وسلطة الركامات التاريخية والنفسية التي يعمقها تفاوت المستوى المادي بين العالمين المرسل والمستقبل، من زاويتين :

أ- زاوية الآخر، الذي ينتظر من إنتاج صادر عن بلد شرقي أن يغذي تصوراته الجاهزة عن الإنسان والثقافة الشرقيين، والذي لا يسعه في المقابل تحت تأثير مفاجأة الاكتشاف سوى الاعتراف بإنتاجية الضفة الأخرى من المتوسط التي لم يكن إلى عهد قريب ينتظر منها جديدا. مما يؤشر في العمق، ولو بنسبة متواضعة، إلى بوادر التحول في النسق الثقافي الفرنسي، بفعل التواتر الذي تعرفه عملية الترجمة من العربية، منذ حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل.

ب- زاوية الذات، التي تندد بإهمال الآخر لإنتاجها مستندة في ذلك إلى أهمية هذا الإنتاج من الناحية الفنية، والتي تنتهي مع ذلك إلى مخاطبته باللغة التي ترضيه بهدف ترغيبه في هذا الإنتاج.

أما المقالات الصادرة في المغرب، فيدل اهتمامها بالبنية الفنية للروايات المترجمة، على تعطش الذات التي أرهقها الإحساس بالنقص لرد الاعتبار لنفسها، بصفتها ذاتا منتجة بإمكانها منافسة الآخر في المكانة العالمية التي يحتلها. ومن هنا تركيزها على دور الترجمة في التعبير عن الحركة العميقة التي تخترق الأدب العربي بوجه عام.

إلا أن إصابة الأهداف الكامنة وراء فعل الوساطة، تظل مشروطة بمدى إلمام الوسيط بخصائص النسقين المصدر والهدف من جهة، وبالعناصر المكونة لأفق انتظار النص وأفق انتظار القارئ المستهدف من جهة أخرى. فمن الملاحظ، أن بعض المقالات انتهت إلى عكس ما كانت ترمي إليه، بسبب النقص المعرفي الذي يعاني منه كتابها في هذا المجال أو ذلك.

ترکیب عام

١- من إيجابيات عملية ترجمة الرواية المغربية إلى الفرنسية ـ المنخرطة في مسار ترجمة الأدب العربي الحديث إلى هذه اللغة ـ انتقال الذات المغربية إلى موقع المرسل، وانتزاعها بعض الاعتراف بتميز الكتابة العربية. مما يستوجب بالضرورة، حرص المترجمين مستقبلا على اختيار النماذج الروائية الجادة، وإيلاء العناية لكل العناصر الموظفة إبداعيا في هذه النماذج من أجل خلق نوع من التميز.

٢- غير أن أي رهان على هذه العملية الجنينية بالشكل الذي تتم به حاليا، للدفع بعجلة طموح النسق الأدبي المغربي إلى تأكيد استقلاليته وتميزه، رهان يختزل عملية ترجمة الرواية المغربية في أهدافها الكبيرة -من قبيل : فتح آفاق مستقبلية للأدب المغربي، محاربة المركزية الأوروبية- الأمريكية في مجال الإبداع، وخلق حوار ثقافي حقيقي ومتكافئ بين الطرفين المرسل والمستقبل- ويتغاضى عن معوقات العملية، وعن الشروط الموضوعية التي يجب أن تتوفر لها لتحقق ذلك.

إن عملية الترجمة من العربية إلى لغة غربية، في ظل اختلال موازين القوى بين العالم العربي الإسلامي والعالم الغربي، عملية معقدة ومتشابكة الأبعاد، يتداخل فيها الأدبي مع الثقافي العام والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والموروث التاريخي الممتد في الزمن من زاويتين: زاوية الآخر وزاوية الذات.

٣- ولعل من أهم المعوقات التي تحول دون تحقيق ترجمة الرواية المغربية والعربية بوجه عام للأهداف المتوخاة منها، فصل الآخر/ المستقبل فصلا تاما بين القيمة الجمالية للنصوص الأصلية- التي لم يأل الناشرون والمترجمون وكتاب المقدمات والصحفيون جهدا في الإشادة بها- والنسق الذي انبثقت منه وتعيد تشكيله.

وهذا يعني ضآلة تأثير الجانب الفني في تصور المترجمين والوسطاء الفرنسيين للذات والثقافة العربيين، وهو تصور مشروط بالعلاقة التاريخية بين الغرب والشرق العربي الإسلامي. فما سماه إدوارد سعيد بالشبكة العنكبوتية من العرقية، والتنميط الثقافي والامبريالية السياسية والعقائدية، التي تقضي على إنسانية الإنسان، وتأسر العربي أو المسلم، تأسر أيضا الرواية المغربية (والعربية تعميما) المترجمة إلى الفرنسية، وتحد

من تأثيرها الإيجابي فنيا. إذ يتم تقديم الإنتاج المغربي للقارئ باللغة الفرنسية، من خلال مجمل التشويهات والصور المألوفة لديه عن العالم العربي /الإسلامي، مضاعفة بتلك المتوارثة عن ماض استعماري قريب.

وهنا لا مناص من الاعتراف بالهوة العميقة التي حفرت منذ قرون بين العالمين العربي والغربي، وبصعوبة النضال ضد هذا الموروث الذي يشكل بحق عرقلة ضخمة في وجه توغل الكتاب العربي إجمالا في فرنسا، وخاصة في ظل الأوضاع الراهنة التي تزداد تأزما بين الشرق الإسلامي والغرب الذي يسير بعزم في اتجاه تضييق دائرة الآخر لكي لا تشمل سوى العربي / المسلم.

إن الأهداف التي أعلن عنها المترجمون الفرنسيون أهداف في صالح الأدب المغربي، في ضمن الأدب العربي، غير أن إنجازاتهم أكدت التأثير الكبير للايديولوجيا، موضحة بذلك أن تفاؤل بعض الدارسين العرب بتغيير صورة الإنسان والثقافة العربيين استنادا إلى ترجمة الإنتاج الروائي العربي، تفاؤل مبالغ فيه، فقوة الشبكة العنكبوتية تصل إلى الدرجة التي يتم فيها الاعتراف لهذا الإنتاج بالتميز بصفته كتابة فنية، في نفس الخطاب الذي يعيد إنتاج صورة العربي الهمجي والمتعصب والشهواني.

وإذا ركزنا على الخطاب الغرائبي، سنستنتج بأن أحجبة شهرزاد ما تزال سميكة الصنع، وأن تواتر الترجمات من العربية، لم يؤد كما توقعت ذلك ندى طوميش في نهاية السبعينيات من القرن العشرين إلى تمزيق هذه الأحجبة وتغيير زاوية الرؤية إلى الشرق العربي الإسلامي.

ومما يعقد المسألة، توسل الذات العربية نفسها ناشرة ومترجمة، بنفس الصور أحيانا -عن قصد وغير قصد- من أجل التواصل مع الآخر، مع أنه كان بإمكانها – كما أبانت عن ذلك مثلا دراستنا لملاحظات بعض المترجمين- أن توظف بذكاء انجذاب القارئ الغربي نحو الأجواء والفضاءات الشرقية، فتركز على " المختلف" بشكل يرفع من قيمة الذات ولا ينتقص منها.

٤- إن الذات إذن هي المفتاح. فإذا كنا نقر بصعوبة توظيف انحسار تبعية الذات العربية للآخر في مجال الرواية، من أجل تعديل العلاقات الأدبية العربية–الغربية وتغيير

منظومة التبعية نظرا للأسباب التي ذكرناها، فإننا نقر في المقابل بأن ترجمات الرواية العربية تنفي استحالة الأمر، وتشير إلى مخرج واحد ووحيد، هو قيام الذات العربية بالدور الذي يجب أن تقوم به من أجل وضعية أفضل. فبخلاف ما هو متوقع في كل ترجمة تتم مباشرة "من ....إلى"، كشفت دراستنا لنماذج من النصوص الروائية المغربية المترجمة إلى الفرنسية، دراسة تأويلية تنظر إلى النص المترجم في شموليته، بأن ثقل المسؤولية يقع في ظل الأوضاع الراهنة على الذات المرسلة، التي يجب عليها أن تعي وضعها عالميا، وأن توظف كل طاقاتها وإمكاناتها من أجل تحسينه. وهذا شيء مفتقد في الوقت الراهن.

٤,١- فمن بين العوائق الأساسية أمام عملية ترجمة الرواية المغربية، سوء توظيف الذات المغربية لبوادر التحول في النسق الأدبي الفرنسي من أجل خلخلة العلاقة الهرمية بين النسقين المصدر والهدف، بسبب غياب الإرادة السياسية .

لقد نجحت الذات المفردة نسبيا في أن توظف لصالحها، حسب ما هو متاح لها، حدث حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، فأدى إصرارها على نقل إنتاجها الأدبي إلى لغة الآخر إلى إشراكه النسبي في العملية، لكن نتائج هذه العملية تؤكد بأن عملية الترجمة فعل تنهض به المؤسسات، وخاصة عندما يتعلق الأمر بإنتاج مجهول ومحاصر مرتين كالإنتاج المغربي. فمما يزيد من صعوبة ترجمة الإنتاج المغربي بوجه خاص، الظلال الكثيفة التي تلقي بها على عملية ترجمته علاقة النسق الأدبي المغربي بالمركز العربي، إذ تجد الذات المغربية نفسها مجبرة لبذل ضعف الجهود التي تبذلها الذات المشرقية في سبيل ترجمة إنتاجها إلى لغة غربية، بسبب الصورة السلبية التي ترسخت لدى الآخر عن علاقة الإنتاج الأدبي المغربي المكتوب بالعربية بنظيره المشرقي.

والأدهى من ذلك، أن تكفل دور النشر المغربية ــ المحدودة التوزيع والقليلة الشأن والأهمية عالميا ــ بنشر مجمل الأدب المغربي المترجم، يحد من فعالية هذه الجهود، ما دامت الذات المغربية تتحول بفعل ذلك إلى مستقبلة أساسية لإنتاجها الخاص.

وإذا سلمنا، مع دور النشر الفرنسية بوجود بعض الأسباب الموضوعية التي تحول دون تكفلها بإصدار ترجمات للروايات المغربية، وبضرورة مساهمة دور النشر المغربية في التعريف بالكتاب المغربي، نقف على المأزق الذي تواجهه عملية ترجمة الإنتاج

الروائي المغربي إلى الفرنسية والذي لا مخرج منه إلا بتطوير مؤسسة النشر بالمغرب والبحث عن أسواق خارجية.

يتجلى سوء التوظيف إذن، في التفكير في عملية الترجمة في معزل عن شروطها، ولعل من أهم هذه الشروط بالنسبة لترجمة الرواية المغربية والعربية تعميما:

أ- دعم مؤسسة النشر لترتقي إلى مستوى المنافسة العالمية.

ب- وضع استراتيجية واضحة المعالم لترجمة الإنتاج الروائي العربي إلى اللغات الغربية، تحد من الهرولة التي بدأنا نلمسها حاليا في اتجاه ترجمة الإنتاج الشخصي طلبا للإنتشار السريع. مما يستدعي بالضرورة، قيام النقد بدوره بعيدا عن المجاملة والتناول السطحي للأعمال الروائية. فبسبب سيادة المجاملة وقلة النقد الجاد المواكب للحركة الـــروائية العربية بوجه عام، يتحول كاتب صغير إلى هرم، وتتم ترجمة روايات ضعيفة أو متوسطة القيمة على أنها روايات عظيمة. ناهيك عن ترجمة روايات تمثل محطات هامة في نشوء الفن الروائي العربي، دون أن تضيف جديدا من الناحية الفنية للآخر. وفي هذا ما قد يؤدي إلى تشجيع القارئ الغربي على الاستمرار في النظر إلى الإنتاج الأدبي العربي، على أنه وثيقة تاريخية واجتماعية أو منشور سياسي.

ج- ضرورة الوعي بانحصار عملية ترجمة الرواية العربية في مجموعة صغيرة من المستعربين، والعمل على تهييء مترجمين أكفاء تتعدى كفاءتهم امتلاك ناصية اللغة الهدف أو التوفر على الحس الأدبي، إلى الدراية بأدق أسرار اللغة العربية استنادا إلى ارتباط عملية التطور بالعناية باللغة الأم.

هذا بالإضافة طبعا إلى إلمامهم بمجال الرواية كفن عالمي، وبحركة الرواية في العالم العربي، ووعيهم بالتحديات المطروحة عليهم كمترجمين في ظل الأوضاع الراهنة.

د - إيلاء العناية لمهمة الوساطة بين النص المترجم والقارئ في اللغة الهدف، فهي لا تقل أهمية عن عملية الترجمة ذاتها. وهذا يتطلب الاهتمام بنقد الترجمة ــ شبه المنعدم في الحقل الثقافي العربي ــ من أجل تكوين وسطاء لهم إلمام بأبسط قواعد تقديم إنتاج ثقافة مختلفة لقارئ مختلف. مما سيؤدي، إلى تنحية كل من لا تتوفر فيه شروط الوساطة مهما بلغت شهرته.

٢،٤- من بين العوائق التي أفرزتها أيضا عملية ترجمة الرواية المغربية، والعربية بوجه عام، التحول الذي طرأ على هدفها الأساس. فعملية الترجمة التي يفترض فيها إعادة التوازن إلى علاقة الذات بالآخر، أصبحت حلما للتخلص من أوضاع صعبة، بسبب ضيق توزيع الكتاب باللغة العربية، وتقلص شريحة القراء.

وإذا كان هذا الواقع الذي يتخطى إرادة الذات المبدعة المفردة، قادر بالفعل على النيل من عزيمتها، فإن ما تظنه الذات العربية مخرجا لها يعد أكبر انتكاسة للإنتاج الروائي العربي، الذي سيراهن منتجوه تحت الضغط على إقبال الغير ورضاه، مما سيؤدي بهم إلى مخاطبته باللغة التي ترضيه وإنتاج أدب مكرور غير خلاق.

٣،٤- نصل إلى نفس النتيجة ونحن نتأمل في ارتباط قيمة العمل العربي في أذهان كثير من الروائيين والمثقفين العرب بعملية ترجمته إلى الفرنسية وغيرها من اللغات الغربية، وهذا يعني أن تتحول الترجمة التي كان من المفروض أن تساهم في تطوير الإنتاج الوطني بلغته الأم إلى عامل أساس في انتكاسة هذا الإنتاج.

ولعل أفضل مثال يوضح هذا الأمر، ما نلاحظه من تناقض بين تواتر عملية الترجمة من العربية منذ نهاية الثمانينيات من القرن العشرين، وتراجع البحث والتجديد في الرواية العربية في السنين الأخيرة.

٥- نخلص إذن إلى أن إحساس الذات العربية بالنقص يدفعها في اتجاهين مختلفين، إلا أنهما يوصلان إلى نفس النتيجة:

- فإما أن هذا النقص يؤجج لديها الرغبة في الظهور في مرآة الآخر، فتنسى بذلك حقيقة أساسية وهي أن الزمن لا يصبح زمن الذات إذا كان أقصى مطمحها أن تجد لها مكانا في زمن الآخر.

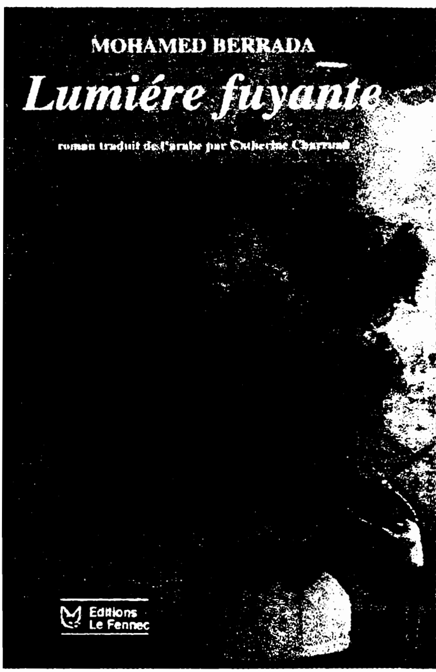
- وإما أنه يدفعها إلى المغالاة في تقدير أي خطوة إيجابية تخطوها إلى الأمام، كإضفاء صفة العالمية مثلا على الرواية المغربية بالاستناد إلى ترجمة بعض نماذجها إلى لغات غربية.

والحال أن هذه النماذج تشكل استثناءات جادة داخل إنتاج يحتاج لكي يصبح إنتاجا فاعلا في المستقبل، إلى ذات متوازنة لا يشلها الإحساس بالنقص فتنضوي تحت راية الآخر، ولا تدفعها الرغبة في الانعتاق إلى إنتاج ادعاءات لا تربط الأسباب بالمسببات.

ملحق

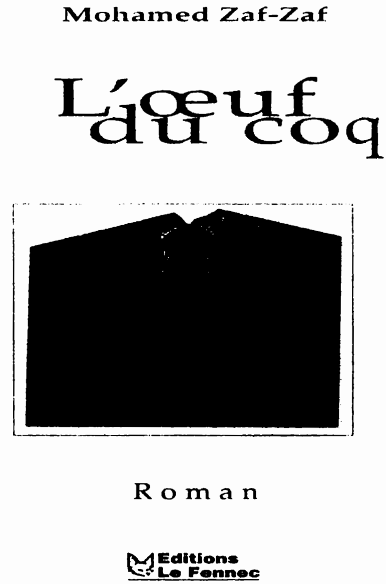

MOHAMED
CHOUKRI
LE PAIN NU
POINTS

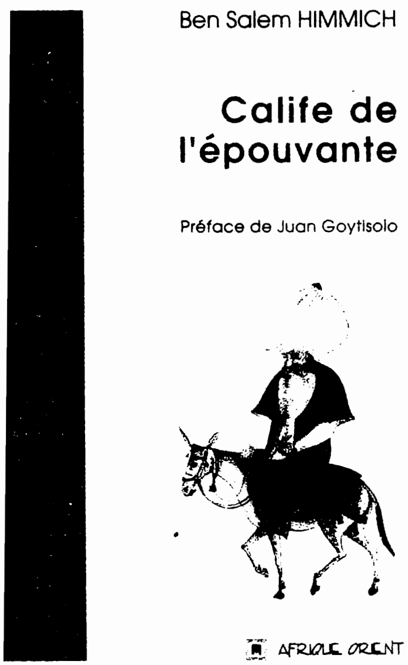

ABDELKRIM GHALLAB
LE PASSE ENTERRE
ROMAN
EDITIONS OKAD

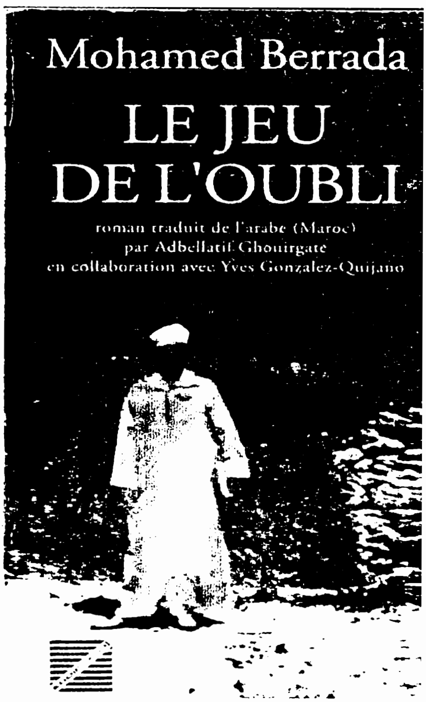

MOHAMED BERRADA
Lumiére fuyante
Editions
Le Fennec


Le Serpent
à Plumes


El Miloudi CHAGHMOUM
L'ŒIL DE LA JUMENT
Traduit de l'arabe
par Francis GOUIN
WALLADA


Mohamed Zaf-Zaf
L'œuf du coq
Roman
Editions
Le Fennec


Ben Salem HIMMICH
Calife de
l'épouvante
Préface de Juan Goytisolo
AFRIQUE ORIENT


Mohamed Berrada
LE JEU
DE L'OUBLI
roman traduit de l'arabe (Maroc)
par Adbellatif Ghouirgate
en collaboration avec Yves Gonzalez-Quijano

قائمة المصادر و المراجع

١ – النصوص الروائية موضوع الدراسة.

أ – الأصول :

• برادة محمد : ◆ لعبة النسيان، دار الأمان، ط٢، ١٩٩٢.

◆ برادة محمد، الضوء الهارب، الفنك، ، ط٢، ١٩٩٥.

• حميش بنسالم، مجنون الحكم، مطبعة المعارف الجديدة، ط٢، ١٩٩٨.

• زفزاف محمد، بيضة الديك (ضمن الجزء الثاني من الأعمال الكاملة)، وزارة الشؤون الثقافية ١٩٩٩.

• شكري محمد، الخبز الحافي، ألطوبريس، ط٦، ٢٠٠٠.

• شغموم الميلودي، عين الفرس، دار الأمان، ١٩٨٨.

• العروي عبد الله، الغربة، المركز الثقافي العربي.

• غلاب عبد الكريم، دفنا الماضي، مطبعة الرسالة، ط٤.

ب – الترجمات :

• Berrada Mohamed : ◆ le Jeu de l'Oubli, Trad. Abdellatif Ghouirgate avec la collaboration de Yves Gonzales Quijano, Actes Sud / Eddif, 1993.

◆ Lumière Fuyante, trad. Catherine Charruau, Sindbad, Actes Sud / Le Fennec, 1998.

• Charmoum El Miloudi, L'œil de la Jument, Trad. Françis Gouin, Wallada, 1993.

- Choukri Mohamed, Le Pain Nu, Trad. Tahar Ben Jelloun, François Maspero, 1980.
- Ghallab Abdelkrim, Le Passé Enterré, Trad. Françis Gouin, Okad, 1987 (Publisud, 1990).
- Himmich Bensalem, Calife de l'Epouvante, Trad. Saâd Eddine Elyamani, Le Serpent à plumes, 1999 (Afrique Orient, 2000).
- Laroui Abdallah, L'éxil, Trad. Catherine Charruau, Sindbad, Actes Sud, 1999.
- Zafzaf Mohamed, l'œuf du coq, trad. Saïd Afoulous, Le Fennec, 1996.

٢- النصوص السردية المستعان بها.

أ – النصوص العربية والمترجمة إلى العربية.

- ألف ليلة وليلة، تحقيق و تقديم وتعليق محسن مهدي، المجلد الأول، شركة أ.ى. بريل للنشر، ١٩٨٤.
- ابن جلون الطاهر : • حرودة، ترجمة رشيد بنحدو، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٢.

• غزالة .. وتنتهي العزلة، ترجمة رشيد بنحدو، مطابع إفريقيا الشرق، ١٩٨٧.

- برادة محمد : • سلخ الجلد، دارالآداب، ١٩٧٩.

• مثل صيف لن يتكرر، دار الفنك، ١٩٩٩.

- حميش بنسالم، العلامة، دار المعارف الجديدة، ط١، ٢٠٠١.
- زفزاف محمد، المرأة والوردة، ضمن الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، ١٩٩٩.
- شكري محمد : • مجنون الورد، مطبعة النجاح الجديدة، ط٣، ١٩٩٣.

• الشطار، دار الساقي، ط٣، ١٩٩٧.

• جان جنيه في طنجة، مطبعة النجاح الجديدة (ردمك)، ط ٢، ١٩٩٣.

- شغموم الميلودي: • الأبله والمنسية وياسمين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

• خميل المضاجع، مطبعة فضالة، ١٩٩٧.

- صالح الطيب، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٦٩.
- العروي عبد الله : • الفريق، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٦.

• أوراق، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩.

- غلاب عبد الكريم، المعلم علي، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧١.
- الغيطاني جمال، الزيني بركات، دار المستقبل العربي، ط٣، ١٩٨٥.
- المويلحي محمد، حديث عيسى بن هشام، دار الجنوب للنشر (تونس)، ١٩٩٢.

ب – النصوص الفرنسية والمترجمة إلى الفرنسية.

- Berrada Med. Comme un été qui ne reviendra pas. Trad. Richard Jacquemond. Actes Sud le Fennec, 2001.
- Berque Jacques, Mémoire des deux Rives, Eds. Seuil. 1989.
- Bonjean François. Confidences d'une Fille de la nuit. Kalila wadimna. 1990.
- Chraibi Driss, Le Passé Simple. Denoêl, 1954
- Genet Jean, Miracle de la Rose, Gallimard, 1951.
- Ghitani Jamal, Zayni Barakat. Trad. Jean-François Fourcade, Seuil. 1985.
- Les Milles et une Nuits. Contes Arabes Traduits par Antoine Galland, Garnier Frères, Paris. 1955.
- Mahfouz Naguib, La Trilogie : Impasse des Deux Palais, Le Palais du désir. Le Jardin du passé, Trad. Phillipe Vigreux. Librairie Générale Française. Le Livre de Poche, Paris, 1993.
- Ortiz Macias Margarita, Espagnole de Casablanca. Eds Aïni Bennaï, 2003.
- Proust Marcel. A La Recherche du Temps Perdu, Gallimard, 1951.
- Saleh Tayeb. Le Migrateur. Trad . Fady Noun. Sindbad. Paris, 1972.
- Tharauds Frères, Le Chemin de Damas. Plon, Paris, 1923.

٣- كتب بالعربية ومترجمة إلى العربية.

- القرآن الكريم.
- أمنصور محمد، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، ١٩٩٩

- إيتيامبل روني، أزمة الأدب المقارن، ترجمة سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧.
- باختين ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، ترجمة نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦.
- بارت رولان، التحليل النصي، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، منشورات الزمن، ٢٠٠١.
- بحراوي حسن، حلقة رواة طنجة، منشورات عكاظ، ٢٠٠١.
- برادة محمد، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٦.
- بنكراد سعيد، النص السردي (نحو سيميائيات للإيديولوجيا)، دار الأمان، الرباط، ط.١، ١٩٩٦.
- بوطيب عبد العلي ،الكتابة والوعي(دراسات لبعض أعمال غلاب السردية)، مطبعة المتقي برينتر، ط١ ،٢٠٠١.
- بيطار زينات، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢.
- التازي محمد عز الدين، السرد في روايات محمد زفزاف، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، ١٩٨٥.
- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: ♦ كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الجزء الأول، دار الكتاب العربي، ط١٩٦٩،٣.
  ♦ كتاب البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد
- هارون، دار الجبل، د.ت، بيروت.

- **<u>جماعي :</u>**

- الترجمة والتأويل، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٤٧، مطبعة فضالة، ط١، ١٩٩٥.

- من قضايا التلقي والتأويل، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٣٦، مطبعة النجـاح الجديدة، ١٩٩٥.
- رهانات الكتابة عند محمد برادة، مختبر السرديات، مطبعة فضالة، ط١، ١٩٩٥.
- الشكل والدلالة (قراءات في الرواية المغربية)، مطبعة ألطوبريس، طنجة، ط١، ٢٠٠١.
- الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦.
- الأدب العربي والعالمية، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.
- محمد عزيز الحبابي (أشغال ندوة تكريمية)، مطبعة المعارف الجديدة، ط١، ١٩٩٠.
- الترجمة في المغرب (أية وضعية ؟ وأية استراتيجية ؟)، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٣.
- دراسات تحليلية نقدية لرواية "دفنا الماضي"، مطبعة الرسالة، ١٩٨٠.
- معارك فكرية حول الأمازيغية، مركز طارق بن زياد، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ٢٠٠٢.
- ملتقى الرواية المصرية المغربية الثاني، سلسلة أبحاث المؤتمرات/٤، المجلس الأعلى للثقافة، فبراير ٢٠٠٠.
- الجواليقي أبو منصور، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق محمد شاكر، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٦١.
- حميش بنسالم ،الفرنكفونية ومأساة أدبنا الفرنسي ،سلسلة المعرفة للجميع، ع٢٠٠٢،٢٣.
- الخراط إدوار، الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الاداب ،١٩٩٣.
- خلوصي صفاء، دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية، مطبعة الرابطة ، بغداد،١٩٥٧.
- الخطيبي عبد الكبير، الرواية المغاربية، ترجمة محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، ١٩٧١.

- دريدا جاك (لقاء الرباط)، لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٨.
- الديداوي محمد ، الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي ،ط١، ٢٠٠٠.
- سبيلا محمد ،الحداثة ومابعد الحداثة ، دار توبقال للنشر ،ط٢٠٠٠،١.
- سعيد إدوارد، الاستشراق (المعرفة، السلطة، الإنشاء)، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨١.
- السكوت حمدي،الرواية العربية الحديثة بيبليوجرافيا ومدخل نقدي ، ١٩٩٥١٨٦٥، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٩٨.
- سوزان باسنيت، الأدب المقارن، ترجمة أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.
- السوسي المختار ، الالغيات ،ج١ ، مطبعة النجاح ، ١٩٦٣.
- الشاوي عبد القادر ، سلطة الواقعية(مقالات تطبيقية في الرواية والقصة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ١٩٨١.
- إشكالية الرؤية السردية ('بيضة الديك' لمحمد زفزاف)، نشر الفنك،ط١، ٢٠٠٢.
- صاروت ناطالي وغرييه ألان، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو لأشغال ندوة هامة انعقدت في مستهل الستينيات ببروكسيل حول موضوع "الرواية الجديدة والواقع"، دار قرطبة، ط١، ١٩٨٨.
- الطعمة صالح جواد، الشعر العربي الحديث المترجم إلى الإنجليزية (مقدمة وببليوغرافية)، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، ط ١، ١٩٩٣.
- عبود عبده، هجرة النصوص، منشورات اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٥.
- العروي عبد الله : • العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، ط٣، ١٩٨٠.
  - الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٩.
  - مجمل تاريخ المغرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢.

عقار عبد الحميد، الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، شركة النشر والتوزيع المدارس ،ط١، ٢٠٠٠.

- العلام عبد الرحيم، رواية الأوهام وأوهام الرواية (قراءات في الرواية المغربية)، مطبعة أمبريال ، ط١٩٩٧،١.
- علوش سعيد : • الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي (١٩٦٠-١٩٧٥)، دار الكلمة للنشر، ط٢، ١٩٨٣.
  - • مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب، ط١، ١٩٨٧.
  - • خطاب الترجمة الأدبية من الازدواجية إلى المثاقفة، مطبعة بابل، الرباط، ١٩٩٠.
  - • شعرية الترجمات المغربية للأدبيات الفرنسية، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، ١٩٩١.
- العوفي نجيب : • ظواهر نصية، عيون المقالات، ط١، ١٩٩٢.
  - • عوالم سردية (متخيل القصة والرواية بين المغرب والمشرق)، دار المعرفة، ط١، ٢٠٠٠.
- غارودي روجي، الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، ترجمة الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٥.
- غوته يوهان فولفغانغ، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- غويتسولو خوان، في الاستشراق الإسباني (دراسات فكرية)، ترجمة كاظم جهاد، دار الفنك، ١٩٩٧.
- فرشوخ أحمد، جمالية النص الروائي، دار الأمان، ١٩٩٦.
- القاسمي محمد، بيبليوغرافيا الرواية المغربية، منشورات حلقة الفكر المغربي، وجدة، ط١، ٢٠٠٢.
- القمري بشير : • مجازات (مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر)، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
  - • في انفتاح النص والقراءة (دراسات ومقاربات)، قافلة، ط١، ٢٠٠٠.
- كنون عبد الله : • النبوغ، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، ج I، ط٢، ١٩٦١.
  - • أحاديث في الأدب المغربي الحديث، دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٨.

• كيليطو عبد الفتاح : • الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي)، دار توبقال للنشر، ط١٩٩٩، ٢.
• لن تتكلم لغتي، دار الطليعة، ٢٠٠٠.
• لحميداني حميد : • الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ١٩٨٥.
• في التنظير والممارسة (دراسات في الرواية المغربية)، دار قرطبة،ط١٩٨٦، ١.
• ليفن هاري، انكسارات، ترجمة عبد الكريم محفوض، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠.
• معادي محمد، جمالية التأويل والتلقي في الخطاب القصصي والروائي بالمغرب، مطبعة الخليج العربي، تطوان، ط١، ٢٠٠٠.
• المديني أحمد، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث (التكوين والرؤية)، مطبعة المعارف الجديدة، ط١، ٢٠٠٠.
• المنيعي حسن، قراءة في الرواية، سيدني للطباعة و النشر، ١٩٩٦.
• الناقوري إدريس، المصطلح المشترك، دار النشر المغربية، ١٩٧٧.
• النجار محمد رجب، حكايات الشطار والعيارين، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠.
• نيومارك بيتر، اتجاهات في الترجمة : جوانب من نظرية الترجمة، ترجمة محمود إسماعيل صيني، دار المريخ، ١٩٨٦.
• هولاب روبرت س، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ترجمة خالد التوزاني والجلالي الكدية، منشورات علامات، ١٩٩٩.
• اليبوري أحمد : • دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٣.
• في الرواية العربية (التكون والاشتغال)، ط١، شركة النشر والتوزيع المدارس، ٢٠٠٠. الكتابة الروائية في المغرب(البنية والدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس ، ط١، ٢٠٠٦.
• يقطين سعيد : • القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، ط١، ١٩٨٥.

- الرواية والتراث السردي، (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢.
- انفتاح النص الروائي (النص- السياق)، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩.
- تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٧.
- الأدب والمؤسسة، منشورات الزمن، ٢٠٠٠.

٤- الرسائل والأطروحات الجامعية

١- أقلمون عبد السلام، الرواية والتاريخ، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، إشراف أحمد اليبوري ومحمد مفتاح، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١-٢٠٠٢.

٢- باعسو عثمان، المكونات التراثية في الرواية المغربية، أطروحة لنيل الدكتوراه، إشراف أحمد بوحسن، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١-٢٠٠٢.

٣- بوطيب عبد العلي، بنية الطموح والفشل في أعمال زفزاف الروائية، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف عباس الجراري، جامعة محمد الخامس، ١٩٨٧-١٩٨٨.

٤- جدير عبد العزيز، صورة المغربي في أعمال بول بولز، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف سعيد علوش، جامعة محمد الخامس، ١٩٩٥.

٥- حزل عبد الرحيم، نظريات الترجمة في العصر الحديث لمؤلفه روبيـر لاروز (Robert Larose)، ترجمة، ودراسة، وتعليق، إشراف سعيد علوش وعبد الله المدغري، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠٣-٢٠٠٤.

٦- العمراني الأمين، الرغبة والعائق عند جان جونيه ومحمد شكري (مقارنة موضوعاتية)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف سعيد علوش، جامعة محمد الخامس، ١٩٩٢-١٩٩٣.

٧- الورديغي خاليد، النص الروائي المغربي واشتغال التراث السردي، أطروحة لنيل الدكتوراه، إشراف عبد الحميد عقار ومحمد الدغومي، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠١-٢٠٠٢.

٨- اليبوري أحمد، فن القصة في المغرب (١٩١٤-١٩٦٦)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف محمد عزيز الحبابي، جامعة محمد الخامس، ١٩٦٧.

٥- مقالات بالعربية ومترجمة إلى العربية.

- أبو طالب محمد، ملاحظات حول ترجمة القرآن الكريم، مجلة ترجمان، م٨، ع٢، ١٩٩٩.
- برادة محمد : • الأدب المغربي، مجلة أنفاس (بالعربية)، ع١، ١٩٦٩.
  - تحويل السيرة إلى تخييل والذاكرة إلى تجربة، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ع٢٩٤، ١٩٨٩.
- بنحدو رشيد، ترجمة الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية : من يخون من ؟، الثقافة المغربية، س١،ع٤، ١٩٩١.
- بنداوود عبد الحميد، بيضة الديك أو رواية السقوط الجماعي، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ع٧٣، ١٩٨٥.
- الجابري محمد عابد، أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر (أزمة ثقافية .. أم أزمة عقل ؟)، فصول، م٤،ع٣، ١٩٨٤.
- العولمة والهوية الثقافية، عشر أطروحات، مجلة المستقبل العربي، ع٢، ١٩٩٨.
- حسان تمام، مشكلة الترجمة، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، ع٣-٤، ١٩٧٨.
- حميش بنسالم : • (حوار)، مجلة مقدمات، ع٢، ١٩٩٣.
  - ثقافة الرواية (شهادة)، مقدمات، ع١٣، ١٩٩٨.
- الخراط إدوار، حوار مع شكري، عيون المقالات، ع٣، ١٩٨٤.
- الخليفة وليد صالح، معضلات الترجمة الأدبية بين العربية والإسبانية، ترجمان، مجلد ٥، ع٢، ١٩٩٦.
- ريكور بول، النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب و الفكر العالمي، ع٣، بيروت، ١٩٨٨.

- زفزاف محمد، الثقافة المغربية (حوار الهموم والطموح)، مجلة أوراق باريسية، عدد ١٥، أكتوبر، ١٩٨٤.
- سلامة يوسف، ما الترجمة ؟ (الترجمة بين النقل والتأويل)، مجلة الآداب، ع٥-٦، ماي - يونيو، س٤٧، ١٩٩٩.
- شكري محمد، مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية، مجلة الآداب، ع٢-٣، ١٩٨٠.
- صدوق نور الدين، عبد الله العروي وحداثة الرواية، الثقافة المغربية، ع٤، س١، ١٩٩١.
- عبد الغني يسري، الجميلة الأمينة وأختها الجميلة غير الأمينة، ترجمان م٥، ع٢، ١٩٩٦.
- العثماني إسماعيل، الأدب الشطاري (تعريف جديد لأدب قديم)، مجلة آفاق، عدد مزدوج ٦١/٦٢، ١٩٩٩.
- العروي عبد الله (حوار)، مجلة الآداب اللبنانية، ع١-٢، س٤٣، ١٩٩٥.
- علاء الدين أحمد، قراءة في نظرية الترجمة عند العرب، مجلة الثقافة العربية، ع٤-٥، س١٨، ١٩٩١.
- علوط محمد، الرواية العربية وتخييل التاريخ، الثقافة المغربية، س١، ع٤، ١٩٩١.
- عمراني المصطفى، الترجمة بين المثاقفة والعولمة، مجلة ترجميات، س٢، ع٥، يناير / مارس،٢٠٠٧.
- العيادي رضوان، من أجل نظرية حول جوهر الترجمة، ترجمان، م٤، ع١، ١٩٩٥.
- عياشي منذر، الترجمة بوصفها كتابة ثانية، مجلة الآداب، ع٥-٦، ماي-يونيو، س٤٧، ١٩٩٩.
- غادمير هانس جورج، نص من كتاب "الحقيقة و المنهج"، ترجمة أمال أبي سليمان، مجلة العرب و الفكر العالمي، ع٣، بيروت، ١٩٨٨.
- غلاب عبد الكريم، الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز بالمغرب أزمة نمو، مجلة آفاق، ع٤٣، ١٩٨٤.
- كوان فرانسيس (حوار مع نجاة المريني)، الحياة في رواية "دفنا الماضي" هي المستقبل والتقدم، جريدة العلم، ١٦-٠٩-١٩٨٨.

- مشبال محمد، بيضة الديك بين سلطة الحكي وغياب المبنى، أنوال الثقافي، عدد ١٩، ١٩٨٦.
- اليبوري أحمد، الرواية العربية في المغرب، معلمة المغرب، ج١٣، مطابع سلا، ٢٠٠١.

٦ - المداخلات.

- مصطفى عبد الغني، خصوصية التناص في الرواية العربية (مجنون الحكم) نموذج تطبيقي، مداخلة شارك بها في مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي المنعقد في فبراير ١٩٩٨.

٧ - المعاجم.

- ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت.

٨ - كتب باللغة الأجنبية

Accoce Pierre et P.Rentchnick, Ces Malades qui nous gouvernent ,Eds.stock .,1976.

- Barthes Roland et Nadeau Maurice, Sur la Littérature, Presses universitaires de Grenoble, 1980.
- Berman Antoine : ◆ L'épreuve de l'étranger (Culture et traduction dans l'Allemagne Romantique) Gallimard, 1984.
  ◆ Pour une Critique des Traductions : John Donne, Gallimard, 1995.
- Blachère.R. Sauvager.J, Règles pour Editions et Traductions de textes arabes, Société d'édition « les belles lettres », 1945.

- Bonjean François, Au Maroc en Roulotte, Hachette, 1950.
- Boranian Jean Baptiste, Panorama de la Littérature de langue française, Ed La Renaissance du livre.
- Boughali Mohamed, Espaces d'écriture au Maroc, Afrique Orient, 1987.
- Boukous Ahmed, Société, Langues et Cultures au Maroc (enjeux symboliques), Annajah Al Jadida, 1995.
- Brunel Pierre, Glissements du Roman français au xème siècle, Klincksieck, 2001.
- Brunel Pierre et autres, Précis de Littérature Comparées, PUF, 1989 .
- Brunel Pierre, Cl. Pichois, A.M. Rousseau, Qu'est ce que la Littérature Comparée ?, A.Colin, 1983.
- Cary Edmond, Comment faut-il traduire ?, Presses universitaires de lille, 1985.
- Claret Jacques, Le Choix des Mots, PUF, que sais-je ?, 1967.
- **<u>Collectifs</u>** :
    - Actes des Troisièmes assises de la Traduction littéraire (Arles), Atlas, Actes Sud, 1987.
    - Actes du IIème Congrès de l'Association Internationale de littérature comparée (1961), Mouton, 1962.
    - Cinquièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1988) (Traduire Freud), Actes Sud, 1989.
    - Exotisme et Création (Actes du Colloque de Lyon 1983), Publications de l'Université Jean Moulin, l'Hermès, Lyon, 1985.
    - Histoire des poétiques, sous la direction de Jean Bessière, Paris, PUF, 1997.
    - L'interprétation du texte et la traduction, 1995.
    - La Littérature Arabe traduite, Colloque International de Littérature Comparée dans les pays Arabes, Annaba, Office des Publications Universitaires, 1983.

- La Traduction dans le Développement des Littératures (Paris – 20-24 Août 1985), Actes du XIème Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée, 1993.
- La Traduction dans le Développement des Littératures, V7, Ed Euven University Press, 1993.
- La Traduction Plurielle, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- Le Livre Arabe en France, l'Institut du monde arabe, 1999.
- Lectures, systèmes de lectures, Etudes réunies par Jean Bessière, PUF, 1984.
- Literature and Translation, Leuven, Belgique, Acco, 1978.
- Littérature Comparée et Didactique du texte Francophone, l'Harmattan, 1997.
- Mythe et Violence, Trad. M. de Gandillac, Denoël, 1971.
- Nouveau Roman, Hier, Aujourd'hui, Union Générale d'Editions, 1972.
- Pratiques de Lecture, sous la direction de Roger Chartier, Eds Rivages, Marseille ; 1985.
- Qu'est-ce qu'un texte ? (éléments pour une herméneutique), José Corti, Paris, 1975.
- Rencontre autour de la Littérature Romanesque Egyptienne traduite en français, Département de Traduction et de Coopération, le Caire, 1990.
- Roman Français Contemporain, ADPF Publications, 1997.
- Théorie littéraire (problèmes et perspectives), PUF, 1989.
- Un très Proche Orient – Paroles de paix, Sapho-2002.
- Violence et Traduction (Actes du Colloques de Melnik, Bulgarie, 7-10 Mai 1993), Sofita, 1995.

- Corm Georges : ◆ Le Proche Orient éclaté (I), Gallimard, 1991.

  ◆ Le Proche Orient (II) (Mirages de Paix et blocages identitaires).

  La Découverte, 1997.

Danio Xavier . La Francophonie .Que sais -je?.Paris , 1992.

- Delacroix Eugène, Voyage au Maroc (1832). (Lettres, Aquarelles et Dessins), publiés avec une introduction et des notes d'André Joubin, Copyright, 1930, by Les Beaux-Arts, Ed d'Etudes et de Documents.
- Delacroix Maurice, Hallyn Fernand, Introduction aux Etudes Littéraires, Méthodes du texte, Ed. Duclot, 1984.
- Dufays Jean Louis. Stéréotype et Lecture. M. Mardaga. 1994.
- Eco Umberto : ◆ A la Recherche de la Langue Parfaite. Eds Seuil, 1994.
  ◆ Le Rôle du Lecteur (Lector in Fabula), Trad. Myriem Bouzaher, Eds Grasset/Fasquelle, 1985.
  ◆ Les Limites de l'Interprétation, Trad. Myriem Bouzaher, Eds Crasset/Fasquelle, 1992.
- Etiemble René, Essais de Littérature (Vraiment) Générale, 3ème Edition, 1975.
- Gadamer Hans-Georg, Vérité et Méthode (Les grandes Lignes d'une Hérméneutique philosophique). Eds Seuil. 1976.
- Gannier Odile. La Littérature de Voyage, Eds Ellipses, 2001.
- Genette Gérard, Seuils, Eds Seuil, 1987.
- Gontard Marc, Violence du Texte (La Littérature Marocaine de langue française). l'Harmattan. 1981.
- Gonzales-QuijanoYves, Edition dans le Monde Arabe : l'Egypte comme modèle, Presses de l'Université Sherbrooke, 2001.
- Gracq Julien. En Lisant en Ecrivant, José Corti, 1981.
- Grivel Charles. Production de l'Intérêt Romanesque. Mouton, 1973.
- Hardy Georges, L'âme Marocaine d'après la Littérature Française. Librairie Emile Larose. 1926.

- Iser Wolfgang, L'acte de Lecture, Traduit par Evelyne Sznycer, Pierre Mardaga Editeur, 1985.
- Jauss Hans Robert : • Pour une Esthétique de la Réception, Trad. Claude Maillard, Gallimard, 1978.
  • Pour une Herméneutique Littéraire, Trad. Maurice Jacob, Gallimard, 1982.
- Lahjomri.A, le Maroc des Heures Françaises, Eds Marsam/stouky, 1999.
- Larose Robert, Théories contemporaines de la traduction, Montréal. 1983.
- Leaws. G.D, Fiction and the Reading Public, Rédition Penguinbook, 1979.
- Lebel Roland, Les Voyageurs Français du Maroc, Librairie Coloniale et orientaliste, LaRose, 1936.
- Loti Pierre, Au Maroc, Calmann Lévy, Paris.
- Mackey William Francis. Bilinguisme et contact des langues, Eds Klincksieck, Paris, 1976.
- Malo Pierre,Le Vrai Visage de Tanger, Eds Internationales, Tanger, 1953.
- Marino Adrian, Comparatisme et Théorie Littéraire, 1988.
- May Georges, Les Milles et une Nuits d'Antoine Galland ou le chef d'œuvre invisible, PUF, 1986.
- Meschonnic Henri, Pour la Poétique II, Gallimard, 1973.
- Miner Earl, Comparative Poetics (an intercultural essay on theories of litterature), Princeton University Press, 1990.
- Mockey Williams Francis, Bilinguisme et Contact des Langues, Eds Klincksieck, Paris, 1976.
- Mounin Georges, Les Problèmes Théoriques de la Traduction, Gallimard, 1963.
- Mouzouni Lahcen, Le Roman Marocain de Langue Française. Eds Publisud. 1987.

- Muller Bodo. Le Français d'Aujourd'hui. Eds Klincksieck. 1985.
- NewMark Peter. A Text Book of Translation. Prentice Hall Internationnal, Exeter, 1988.
- Oséki-Dépré Inês. Théories et pratiques de la traduction littéraire. Armand Colin. Paris, 1999.
- Pageaux Daniel Henri : • La Littérature Générale et Comparée, Armand Colin, Paris, 1994.

  • Le bûcher d'Hercule, Honoré Champion Editeur, Paris. 1996.
- Pergnier Maurice, Les Fondements Sociolinguistique de la Traduction, Université de Lille III, 1978.
- Rédouane Joëlle, La Traductologie (Science et Philosophie de la traduction), Office des Publications universitaires, Alger.
- Segalen Victor. Essai sur l'Exotisme, une esthétique du divers, Fata Morgana, Paris, 1978.
- Schaffer Jean Marie, Quest-ce qu'un Genre Littéraire, Seuil, 1989.
- Schneider Marcel, Histoire de la Littérature Fantastique en France, Fayard, 1985.
- Souiller Didier. Le Roman Picaresque, que sais-je ?, PUF. 1989.
-
- Steiner George : • Après Babel, Albin Michel, 1978.

  • what's comparative littérature ?, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- Tarchouna Mahmoud, les Marginaux dans les Récits Picaresques Arabes et Espagnols, Publications de l'Université de Tunis, 1982.
- Todorov Tzvetan . la littérature en péril , Eds .Flammarion .2007.
- Tomiche Nada, La Littérature Arabe Traduite (Mythes et Réalités), Geuthner, 1978

* Vercier Bruno. Lecarme Jacques, La Littérature en France depuis 1968. Bordas. Paris. 1982.

٩ – البحوث و الأطروحات الجامعية.

* Baïda Jamaâ. L'image du Maroc et des Relations franco-marocaines. Université de Bordeaux III, 1982.
* Chalhoub Carlos. Analyse Comparative de la Transposition des faits de culture dans les Traductions françaises et anglaises de Bayn Al Casrayn. Mémoires de maîtrise en traduction, Paris, 1994.
* Houssaïni Arraïchi-Fatiha. L'image du Corps dans le Roman Marocain Contemporain. Thèse de Doctorat. Paris. 1997-1998.

١٠ – المقالات.

* Alaoui Med. Fragments d'une Mémoire. Maghreb Magazine, Juillet. 1993.
* Ben Abda Salwa. Notes de Lecture, Rev d'Etudes Palestiniennes. été 1999.
* Ben Amar Hamid, La Traduction entre le Sermon du maître et le Catilinaire, le temps du Maroc, N°56, Nov 1996.
* Benjelloun Tahar : ◆ Le Miroir Magique. le Monde. Fev 1987.
  ◆ Le Labyrinthe et l'Histoire, le Monde. Avril 1993.
* Berman Antoine. Goethe, Traduction et Littérature Mondiale, Poétique, N°52, Seuil, 1982.
* Bernard Pierre. Entretien. Qantara, N°6, 1993.
* Berque Jacques exalte l'œuvre d'Abdelkrim Ghallab. l'opinion, 02-09-1988.
* Berrada Med : ◆ Où va la Littérature Marocaine ?. Trad. Allal Meziane. Europe. Juin-Juillet. 1979.

◆ Fès la Matrice. Traduction Catherie Charruau. Magazine littéraire. N°37. Avril 1999.

◆ Les Deux Rivages du Roman, La Vie Economique. Vendredi. 10 Juillet. 1998.

Bessière Jean, Les Prix littéraires Etrangers en France (1970-1986), Rev de Littérature comparée, N°2, 1989.

Bitton Simone, Les Désillusions de l'Indépendance, le Monde Diplomatique, Mai, 1993.

Bouvet Rachel : • Lorsqu'un Conte "Oriental" désoriente : Les Lanternes de Séville d'Alujayli en Traduction française, Rev. Littérature Comparée, N°4, Octobre-Décembre, 2000.

• Bouvet Rachel, Notes de Traduction et Sensation d'exotisme dans la trilogie de N.Mahfouz, Rev. Littérature comparée, 71ème année, N°3, 1997.

Chavy Paul, Domaines et Fonctions des Traductions françaises à l'aube de la renaissance, Rev de Littérature comparée, 73ème année, N°2, 1989.

Chevrel Yves : • Le Discours de la Critique sur les Ouvres Etrangères, Cahiers d'histoiredes Littératures Romaines, N°3, 1977.

• Les Comparatistes et l'Ecole de Constance (Table ronde 1984), Œuvres et Critiques, XI, 2, 1986.

Chraïbi Driss, Mauvaise Querelle, Confluent, N°15, 1961.

Choul Jean Claude, Paraphrase et Traduction, Sigma, Université Paul Valéry, Montpellier, N°5, 1980.

Dancette Jeanne, L'évaluation de la Performance Traductionnelle, Le Poids de la compréhension, Turjuman, V2, N°1, 1993.

Decressac Claudine, Un Fou au Pouvoir, Jeune Afrique, Mars, 2000.

Détrie Muriel : • Poétiques Orientales, Poétiques Occidentales, Revue de littérature comparée, 2/1991.

• Où en est le dialogue entre l'Occident et l'Extrême Orient ?, Revue deLittérature comparée, 1/2001.

• Douin Jean-Luc, Les Plaies d'Egypte, le Monde des Livres, 26 Nov 1999.

• Etiemble René, Avant-propos : La Littérature Chinoise a tout dit, Revue de Littérature comparée, N°2, 1991.

- Euziere Paul. Rien n'est pire que les balles rouillées.Patriote ,cote d'Azur , 5Mars .1993.
- Fabre Thierry. En voyageant avec Sindbad, Qantara, N°4, 1992.
- Farhat Med, Le Plaisir de Lire, La Joie de Découvrir « l'Oeuf du Coq » de Med Zafzaf, El Bayane, 9-10-1996.
- Gall Emmauelle, Tragédie Libanaise, le Monde Diplomatique, 1999.
- Ghallab .A, Une Coutume Ancienne , Propos recueillis par Said Afoulous , l'Opinion ,11-13,1987.
- Jousset Phillipe, La Nouvelle Revue Française, N°45, Nov 1990.
- Koffel Jean Pierre, Zafzaf l'Insulaire, Le Temps du Maroc, N°89, Oct 1996.
- Krule Claude, Expériences en Traduction d'Oeuvres Littéraires arabes contemporaines en français, Turjûman V2, N°2, Oct 1999.
- Ksikes Driss, Med Berrada en français, le Journal, 15-21 Juin 1998.
- Laâbi Chafik, Circulez il n'y a rien à lire !, Maroc hebdo international, N°243, 12-18 Oct 1996.
- Laaroui Fouad, Sous une Montagne de Livres, Jeune Afrique, Janvier, 2000.
- Ladmiral Jean René : ◆ Sourciers et Ciblistes, Revue d'esthétique, Nouvelle Série, N°12,1986.

◆ Traductologies, Le Français dans le Monde, Numéro Spécial, Août/Septembre, 1987.

- Lambert José, Le Comparatiste et la Question de la Traduction, Cahiers de Littérature générale et comparée (la traduction littéraire), 1ère année, 1977.
- Lederer Marianne, La Théorie Interprétative de la Traduction, Le Français dans le Monde, 1987.
- Limami Abdellatif, La Traduction pour les Arabistes Espagnols : une langue de contact et de culture, V5, N°2, Turjûman, 1996.
- Lortholary Bernard, Les Partis pris du Traducteur, Revue d'esthétique, N°12, 1986.

- Malet Serges-Henri. Un Calife Térrifiant. Témoignage Chrétien. Juillet 1999.
- Martin Jean-Baptiste. Le Français Régional, Le Français Moderne, N°1, 1997.
- Maury Paul, Le Peintre et ses Modèles, le Soir, Bruxelle, 25 Mai 1998.
- Oppenheimer .Jr Max. Creators, Not Traitors (In Defense of an Empirical Basis for literary Translation). Turjûman. V4, N°1. 1995.
- Oseki-Dépré Inês, Parallèle et Horizon d'attente, Revue de Littérature comparée, N°2, Avril-Juin, 2001.
- Pageard Robert. Quelques Etudes et Sources d'information sur les littératures de l'Afrique francophone (1985-1989), Revue de Littérature comparée, 64ème année. N°2, Avril-Juin, 1990.
- Pageaux Daniel Henri. Littérature Comparée et Comparaisons, Revue de Littérature comparée, 72ème année, N°3, 1998.
- Roland Jacquard, Entretien avec T. Benjelloun, Construire, Zurich, 1er Décembre 1976.
- Stempel Wolf-Dieter. Aspects Génériques de la Réception, Poétique, N°39, Sept 1979.
- Todorov Tzvetan,La littérature en péril, Eds.Flammarion,2007.
- Van Bragt. K, Corpus Bibliographique et Analyse des traductions, Rev de Littérature comparée, 2/1989.
- Vigner Gérard, Une Unité Discursive Restreinte : Le Titre, (caractérisation et apprentissage), le Français dans le monde, Hachette, Octobre 1980.
- V.A, La Quinzaine Littéraire, Juillet 1999.
- Wolf Jean, Le passé Enterré de Abdelkrim Ghallab, l'Opinion, 03 Février 1989.
- Zurfluh Jean -michel, le Sacré d'un nouveau langage, le Temps du Maroc, N° 137, 12 Juin 1998.
- Z.R. La saga Des Marginaux, le Reporter du 30 Juin au 6 Juillet 1998.
- Anonymes :
- Les Bibliothèques de Sindbad. Magazine littéraire, N°251, 1988.

- Les Souvenirs d'Aïchouni traduits en français, Libération, 29 Mai 1998.
- Romans Etrangers, Notes Bibliographiques, Juin 1999.
- Le Zola du Nil, Le Monde, 15 Oct, 1988.
- Naguib Mahfouz, Un Zola du Caire, Témoignage chrétien, 24 Oct 1988.
- L'humanité, 15 Oct 1988.

١١ - الأنطولوجيات و القواميس و الموسوعات.

- Anthologie de la Littérature Arabe Contemporaine, Le Roman et la Nouvelle, par Raoul et Laura Makarius, sur le conseil de Jacques Berque, Eds du seuil, 1964.
- Bulletin du Centre de Recherche en Littérature Comparée, N°1, Novembre, 1982.
- Ecrivains Marocains du protectorat à 1965, Sindbad, Paris, 1974.
- Encyclopédia Universalis, France, 1998.
- Des nouvelles du Maroc, Eds Paris-Méditerrannées, Coll. « A la ligne », 2000.
- Dictionnaire des Littératures de langue Française, Bordas, Paris, 1984. (Henri Meschonnic, traduction et littérature).
- Dictionnaire Encyclopédique, Larousse Bordas, 1998.
- Le nouveau Petit Robert, Les dictionnaires Robert, 1999.

Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures, T2, Librairie Larousse, 1986.

فهرس الأعلام
العربية والأجنبية

فهرس الأعلام العربية.

فهرس الأعلام الأجنبية

المؤلف فى سطور:

فاتحة الطيب

- أستاذة باحثة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط (شعبة اللغة العربية وآدابها)
- حاصلة على دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن، سنة ٢٠٠٦ .
- عضوة فى هيئة تحرير جريدة "الأمن" من سنة ١٩٩٥ إلى سنة ١٩٩٧.
- عضوة فى جمعية التنسيق بين الباحثين فى الآداب المغاربية والمقارنة.
- عضوة فى مجموعة البحث : التواصل فى اللغة والأدب والثقافة.
- مساهمة فى ترجمة كتاب "الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية"، لروجى غارودي.
- ترجمات ومقالات نقدية فى مواضيع خاصة بالرواية والترجمة والأدب المقارن، منشورة بالمجلات المغربية والعربية العلمية الجادة:
- "ترجمان" ، " آفاق" ، مجلة الآداب المغاربية والمقارنة"، مجلة الرافد (الإماراتية)، "أخبار الأدب" (المصرية)....
- كتابات سردية منشورة فى "الشرق الأوسط" ، والعلم" و"الزمن".
- مساهمات بمجمل الأيام الدراسية التى نظمتها شعبة اللغة العربية وآدابها بالجديدة والرباط فى مواضيع خاصة بالترجمة ونقد الرواية.
- مداخلات ببعض الندوات الوطنية والدولية من بينها:
- المرأة وعنون المداخلة :
- قراءة فى كتاب "سلطانات منسيات"

- الندوة الدولية ، حول "الأدب المقارن والترجمة"، المنعقدة بالمغرب سنة ٢٠٠٥ بمداخلة بعنوان:

- دور دراسات الترجمة فى تفعيل المقارنة (النموذج الفرنسى)

- المؤتمر الدولى للدراسات الأدبية واللغوية المقارنة ، المنعقد بالقاهرة سنة ٢٠٠٧ بمداخلة بعنوان:

- الأدب المقارن والنقد الثقافى (دراسات الترجمة)

- المؤتمر الدولى المنعقد بجامعة القاهرة فى الفترة من ٢١-٢٤ فبراير ٢٠٠٩ حول "القضايا اللغوية والأدبية فى الدراسات الإسلامية خلال القرن العشرين" بمداخلة بعنوان:

- المقاربة الإسلامية للأدب (آليات التحليل من خلال نماذج)

- مشاركة فى المؤتمر الدولى الخامس للنقد الأدبى حول : "التأويلية والنظرية النقدية المعاصرة"، الذى سينعقد بجامعة عين شمس فى الفترة من ٢٠ إلى ٢٤ نوفمبر ٢٠٠٩ بمداخلة بعنوان:

- من أجل تأويل للأدب العربى المترجم.

- تنظيم يوم دراسى سنة ٢٠٠٠ بكلية الآداب بالجديدة بعنوان:

- الترجمة فى الجامعة المغربية الحاضر / الغائبة

- مشاركة فى تنظيم يوم دراسى للاحتفال بأول يوم عربى للأدب المقارن (٣٠ أبريل ٢٠٠٨) بكلية الآداب بالرباط ، بعنوان – ساهمنا أيضًا بمداخلة لإضاءته:-

- "الدرس المقارن بالجامعة المغربية"

- مشروع مستقبلى لإنجاز ببليوغرافيا نقدية للروايات العربية المترجمة إلى الفرنسية منذ حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل إلى نهاية سنة ٢٠٠٧، بالتنسيق مع مركز البحث

- Textes et Francophoies بجامعة دو سرجى – بونتوارز بباريس

الإشراف اللغوى : حسـام عـبد العـزيز
الإشـراف الفنـى: حسـن كـامـل

هل نكتفى بالقول إن حركة الترجمة من العربية حركة جنينية، تحتاج وهى تناضل ضد تاريخ طويل من التهميش، فى عصر تسوده المنافسة الشديدة بين إنتاجات ثقافات متعددة إلى مزيد من الجهد و الوقت لكى تؤثر فى العلاقات الأدبية العربية –الأوروبية؟ أم أن هناك أسبابًا أخرى تتعلق بنوعية كثير من النصوص المختارة للترجمة، وبطبيعة النص المترجم، وبالشروط والظروف المحيطة بعملية الترجمة من العربية الحديثة إلى لغة غربية فى النسقين معًا : العربى / المرسل والغربى /المستقبل؟

وتسعى هذه الدراسة إلى التميز بين مسار الأدب فى اللغة الواحدة، ومساره عندما ينتمى بفعل الترجمة إلى لغتين وثقافتين مختلفتين: فإذا كان تطور الرواية العربية فى مجتمعات مستلبة وتابعة ومتخاذلة يؤكد انفراد الأدب بمسار خاص يتأسس على منطق له استقلاليته النسبية، فإن ترجمتها إلى اللغات الغربية تؤكد فى المقابل التأثير الشديد للمستوى المادى للمجتمع على الأدب المترجم، وهذا يعنى أن مساحة استقلالية الأدب تضيق خارج حدود الثقافة واللغة الواحدة.

تصميم الغلاف: عبدالحكيم صالح